A
000 083 268
3
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

Aus Wiens großer Theaterzeit

Monographien
und
persönliche Erinnerungen

von

Siegfried Loewy

Verlag Paul Knepler
(Wallishausserſche Buchhandlung)
Wien, I., Lichtensteg 1

Von diesem Buche wurden 100 numerierte und vom Autor signierte Exemplare auf feinstem Bücherstoffpapier hergestellt und in Halbleder gebunden.

Dem Andenken
meiner geliebten Eltern.

1097060

Inhaltsverzeichnis.

Seite

An den Herrn Verleger (Von Dr. Karl Glossy) VI
Vorwort VII
Das Michaelerbankerl 1
Karl La Roche und Amalie Haizinger 8
Heinrich Anschütz und Ludwig Löwe 17
Friedrich Beckmann 25
Ludwig Gabillon 29
Auguste Wilbrandt-Baudius 34
Antonie Janisch 40
Katharina Schratt 46
Helene Hartmann 52
Hugo Thimig 56
Georg Reimers 61
Marie Geistinger 67
Josefine Gallmeyer 74
Blasel-Knaack-Matras 83
Alexander Girardi 93
Franz Jauner 100
Franz Tewele 106

Illustrationen.

Das Michaelerbankerl beim alten Burgtheater 3
Karl La Roche und Amalie Haizinger 9
Ludwig Löwe und Heinrich Anschütz 19
Marie Geistinger 69
Josefine Gallmeyer 75
Blasel-Matras-Knaack 85
Anton Ascher und Friedrich Strampfer 89

An den Herrn Verleger.

Sie wünschen von mir für die folgende Sammlung von Aufsätzen ein Geleitwort. Sofern es gilt, über die nachstehenden Skizzen ein subjektives Urteil abzugeben, bin ich sehr gern bereit, zu erklären, daß sie jedem, der Interesse an der Theatergeschichte hat — und hiezu kann ich wohl den größten Teil der Wiener zählen — sehr willkommen sein werden. Ein Geleitwort scheint mir daher überflüssig, denn für den Wert eines Buches kann einzig und allein nur der Inhalt sprechen. Und der bietet soviel des Neuen, daß sich dieser jüngste Beitrag zur Theatergeschichte Wiens den bereits erschienenen Schriften auf diesem Gebiete als wertvolle Ergänzung anschließt.

Der Verfasser erzählt uns aus dem Leben und Wirken von Lieblingen des alten Burgtheaters, nicht ohne auch der wenigen noch lebenden Zierden aus dieser Glanzzeit zu gedenken, deren Kunst uns heute noch erfreut.

Die biographischen Beiträge über einstige Größen der Vorstadtbühnen beruhen durchwegs auf Erfahrungen aus einem langjährigen persönlichen Verkehr und bieten daher eine schätzenswerte Quelle für die Geschichte des Wiener Volkstheaters.

Wien, im Sommer 1921.

Dr. Karl Glossy.

Vorwort.

Wien war von jeher das Zentrum der Bühnenkunst großen Stils. Hat doch bereits Kaiser Josef, der zugleich der Gründer des Burgtheaters gewesen, indem er das „Hoftheater nächst der Burg" zum Nationaltheater erhob, mit wahrer Eifersucht darüber gewacht, daß das von ihm, dem großen schöpferischen Neugestalter Österreichs, zärtlich geliebte Schauspielhaus seinen führenden Rang behaupte. Nach dem Tode des großen Volkskaisers hatte das Burgtheater eine Periode künstlerischer Ebbe zu verzeichnen, bis nach mannigfachen verunglückten Experimenten Josef Schreyvogel den verfahrenen Karren wieder in die richtige Bahn brachte, dem Künstlerpersonal hervorragende neue Kräfte zuführte und sich das nicht hoch genug zu wertende Verdienst erwarb, Grillparzer die Bühne erschlossen zu haben und ihm ein väterlicher Freund gewesen zu sein. Unter Kaiser Franz Josef nahm das Burgtheater, bald nachdem er den Thron bestiegen, einen neuen Aufschwung und erlebte namentlich unter Heinrich Laube eine neue Blüteperiode. Das Burgtheater war nicht allein eine Pflegestätte der Kunst, es bildete zugleich eine Hochschule für die Schauspieler. Die Veredelung des Geschmacks, an welcher es zielbewußt arbeitete, brachte es mit sich, daß es auch auf das Publikum erzieherisch wirkte. Man bewunderte nicht minder die rezitatorische Kunst der Darsteller im klassischen Drama, wie ihr vornehmes, vollendet weltmännisches Gehaben im modernen Konversationsstück.

Auch die großen Privattheater, die ehemaligen Vorstadtbühnen, blicken auf eine stolze Vergangenheit zurück. Waren sie doch ehedem — lang ists her! — eine Pflegestätte für das Volksstück im edelsten und besten Sinn. Ein schöpferisches Talent von der Größe Ferdinand Raimunds, der mit seinen allegorisierenden, dem Geschmack der damaligen Zeit Rechnung tragenden poetischen Zauberstücken voll bodenständigen Humors den Plattheiten der lokalen Bühnendichter einen Riegel vorschob, nach ihm Nestroy, der durch Jahrzehnte mit seinen ebenso lustigen als zynischen Komödien Fuß gefaßt und im Verein mit dem drollig-gemütlichen Wenzel Scholz den Wienern ungezählte fröhliche Abende bereitete, wirkten zum Ergötzen der

Wiener. In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, in welcher eine neuerliche Geschmackswandlung eintrat und, von Offenbach ausgehend, auf den Vorstadtbühnen die Operette dominierte, waren es die Geistinger und die Gallmeyer, das berühmte Komikertrifolium Blasel, Knaack und Matras, ganz besonders aber Girardi, die sich in die Herzen der Wiener einnisteten.

In diesem Büchlein ist nun versucht worden, sozusagen den Vorhang von einer versunkenen Theaterwelt wieder aufzuziehen, eine Anzahl Bühnenlieblinge aus verrauschten Zeiten in ihrer Eigenart zu schildern. Seit Jahrzehnten die Wiener Bühnenvorgänge von berufswegen verfolgend, habe ich es unternommen, auch eine Reihe von Künstlern, mit welchen mich Bande der Freundschaft verknüpften, sine ira et studio in flüchtigen Strichen zu zeichnen. In vielen Lesern werden Stunden künstlerischen Genusses aufdämmern, wenn sie diese Folge unprätentiöser Schilderungen, die nichts weiter sein wollen, als Bausteine für biographische Denkmäler, an die eine und die andere hervorragende Erscheinung der Wiener Bühne erinnern.

Wien 1921.

Siegfried Loewy.

Das Michaelerbankerl.

Es war eine Art Theater auf der Straße, mitten im rauschenden und wogenden Leben der Inneren Stadt, wie der erste Bezirk damals noch hieß, das die „Großen der Krone" des Burgtheaters, die vielumschwärmten und gefeierten Vertreter der tragischen und heiteren Muse, bis zu dem vor nun etwas über drei Jahrzehnten erfolgten Abbruch des ruhmbedeckten alten Hauses darboten. Unter jeweils blauem oder grauem Himmel mit der stets gleichbleibenden Dekoration: „Ein großer Platz in einer Hauptstadt" führten, allerdings vor einem ganz ungebetenen aber immer wieder sich erneuernden Publikum, die Histrionen ihre Stegreifkomödien auf. Doch um nicht lange raten zu lassen: ich spreche von dem kleinen, durch ein Vordach gedeckten Raum, der vom Michaelerplatz zum Bühnentürl des alten Burgtheaters führte und zu dessen rechter Seite sich eine lange, schon ziemlich wurmstichig gewordene Bank aus gutem Eichenholz hinstreckte, welche den Künstlern seit den Tagen Laubes, sowie das Frühjahr anbrach, in der Zeit, während welcher sie bei den Proben nicht beschäftigt waren, zur Abhaltung eines Plauderviertelstündchens oder, wie es auf gut wienerisch heißt, eines Plauscherls diente. Diese „Bankgründung" wird auf den alten Anschütz zurückgeführt, ein Freund frischer Luft, dem es in dem Kasten des alten Burgtheaters immer zu eng wurde und der von der Hoftheaterbehörde erbeten haben soll, dieses Ruheplätzchen anfertigen zu lassen. Mit der Zeit wurde das Vorbeischreiten an dieser fast regelmäßig „ausverkauften" Bank dem einen und dem andern unbehaglich, denn die Künstler, allen voran der berühmte Komiker Beckmann und seine unvergleichlichen Kollegen Fichtner und Meixner, galten als sehr böse Zungen, und wer sich nicht gerade auf die Bühne begeben mußte — allerdings führte kein anderer „Weg nach Küßnacht" —, vermied das Spießrutenlaufen durch die Lästerallee. Auf dieser Bank wurden alle „durch die Bank" gehechelt. Es wurde behauptet, daß auf ihr in der kürzesten Zeit mehr „ausgerichtet" wurde, als sonst in vielen arbeitsreichen Stunden. Dem Souffleur, mit dem sie ja alle, namentlich

Baumeister und Gabillon, die berühmten „Schwimmer" des Burgtheaters, auf dem allervertrautesten Fuß standen, hatten sie zumeist nur Gutes nachzusagen; wer aber einmal an dem Stacheldrahtverhau des Burgtheaterbankerls vorbei mußte, dem wurde selten etwas Gutes nachgesagt . . . Doch ich übertreibe! Nicht bloß gestichelt und geulzt wurde von der fidelen Kumpanei, in der auch Thimig so manchen gelungenen Schelmenstreich ausführte und von der aus das berühmte herzerquickende Lachen Sonnenthals, der den Ruf des besten Vorlachers genoß, gassenweit gehört wurde; sie ließ jedem Gerechtigkeit widerfahren und bereitete auch dem Humor eine Stätte. Ungezählte Witzworte flatterten vom Michaelerplatz auf. So sagte einmal Baumeister, als der Schauspieler Herzfeld vorüberging, der eine Perücke trug, die, da sie zu kurz geraten war, den ganzen Nacken und einen großen Teil des kahlen Hinterkopfes unbedeckt ließ: „Ein merkwürdiger Kerl der Herzfeld, man weiß nie, ob er kommt oder geht." Sehr lustig erzählte einmal Hermann Schöne, der unvergessene Meister feinstkomischer Darstellung, daß, als ihn am ersten Gastspielabend sein Weg an der „Richterbank" vorbeiführte, er bei sich dachte: „Jetzt haben sie dich!" In einer Entfernung von zwanzig Schritten grüßte er sehr verbindlich, dachte: „Macht's gnädig!" und ließ ein Stoßgebetlein aufsteigen. Die Künstler, denen sich mitunter auch die Wolter, die Janisch, die Hartmann und die Haizinger zugesellten, empfingen auch ab und zu in ihren „Appartements" Besuch und namentlich waren es Herren der Finanzwelt und Schriftsteller, die mit ihnen im Vorbeigehen plauderten und die Bonmots des Tages austauschten.

Auf dem Michaelerbankerl, dem jeder ältere Wiener Theaterfreund eine liebe Erinnerung an die fröhlichen und vornehmen Tage des alten Burgtheaters bewahrt, bildete auch ein Gastspielausflug der Burgschauspieler in die Literatur lebhaften Gesprächsstoff. Lewinsky, Robert, Antonie Janisch, Stella Hohenfels und andere mehr erzählten da von ihren Erlebnissen und skizzierten ihre Beiträge für ein Büchlein, betitelt „Dekamerone des Burgtheaters", das sie einem wohltätigen Zweck zu widmen beschlossen hatten.

Lewinsky, der unersetzte vorbildliche Sprecher, der düstere Alba, der vorbildliche Franz Moor, der erschütternde Meister Anton, schilderte, wie in Bielitz, wo er in einer hölzernen Sommerbude tragieren mußte, der erste Sonnenstrahl in sein Dasein fiel. Er hatte einen Alten darzustellen, für den er sich eine Beethoven-Maske machte. Nach Schluß der Vorstellung sagte ihm ein Freund, sein Nachbar habe sich mit ihm in ein Gespräch über das traurige Schicksal

Das Michaelerbankerl beim alten Burgtheater.

der wandernden Truppen eingelassen und auf ihn (Lewinsky) weisend, ausgerufen: „Sehen Sie zum Exempel diesen alten gebrechlichen Mann! Die Hinfälligkeit sieht ihm schon aus allen Gliedern, wie lange wird's dauern und er stirbt, verborgen in irgendeinem Winkel." Lewinsky ließ aus Freude den Löffel fallen und verbrachte vor freudiger Aufregung eine schlaflose Nacht. Heinrich Marr, der große deutsche Schauspieler, versprach, sich des aufstrebenden, ehrgeizerfüllten Lewinsky gründlich anzunehmen, und es ist wahrhaft rührend, wie Lewinsky diesen Glücksfall schildert. „Ich konnte nicht mehr unterscheiden, ob die Erlebnisse der letzten Stunden wirkliche Ereignisse oder nur ein Trugbild seien. Ich war mir gewiß, daß ich wahnsinnig geworden sei. Ich zog den Hut tief ins Gesicht und schlich an den Häusern fort. Mich peitschte die Vorstellung, daß mich ein Vorübergehender in einen Wagen packt und ins Irrenhaus führen werde." Wie von Furien gejagt erreichte Lewinsky schweißtriefend seine entfernte Wohnung; ein mehrstündiger Schlaf machte dem Paroxismus ein Ende. Zehn Monate später spielte Lewinsky an der Seite Sonnenthals auf dem geheiligten Boden des Burgtheaters den Carlos in „Clavigo". Mit dem Gefühl eines verwunschenen Prinzen, so äußerte sich der Künstler, stand ich in demselben Kreise, der mir als der höchste unter den Erdgeborenen schien.

Der Name Emerich Robert, eine Entdeckung Laubes, ist heute noch in klangvoller Erinnerung. Auch er hat von der Pike auf dienen müssen. Ein kleiner Robert der Teufel, lief er, vom Theaterteufel gepackt, aus dem Elternhause und fand ein bescheidenes Engagement in Zürich. Der Ferdinand in „Egmont" war seine Antrittsrolle. Er stürmt auf die Bühne, stößt jedoch unglückseligerweise sofort an eine Latte und liegt der Länge nach auf den Brettern. Die Heiterkeit, die dieses erste Auftreten des jungen Helden entfesselte, wirkte noch nach, als er in Egmonts Kerker erschien. Egmont war schlecht gelaunt; energischer, als Goethe es gewollt, befand sich Robert-Ferdinand, ohne daß die Tür des Kerkers sich geöffnet hatte, nach den Worten „Ich gehe nicht von dir!" plötzlich hinter den Kulissen. Er machte sein Ungeschick wenige Wochen später als Melchthal vollständig wett, eine Rolle, die ihm lebhaften Erfolg brachte. Und nun erst beschloß er, seinem spießbürgerlichen Hauswirt einzugestehen, daß er Schauspieler sei. Ehe er jedoch noch dazu kam, erhob sich beim Nachtessen der Hauswirt und sagte: „Ich war heute im Theater. Ich gehe allerdings nur einmal im Jahre in die Komödie, wenn das patriotische Stück „Wilhelm Tell" gespielt wird. Der heutige Abend wird mir unvergeßlich sein!" Stolz, Bescheidenheit markierend und die Augen senkend, hörte

Robert diese Worte an. Der Hauswirt fuhr fort: „Unvergeßlich, daß ich mit siebzig Jahren erleben muß, einen Schauspieler bei mir im Logis zu haben. Mein Haus ist nur für solide Leute, suchen Sie sich daher eine andere Wohnung!" Tableau! Wo sind die Zeiten, da es hieß: „Geschwind die Wäsche herein — Komödianten kommen!"

Antonie Janisch wußte eine scharmante Erinnerung heraufzubeschwören. Schon mit achtzehn Jahren vermochte sie auf eine dornenreiche Lebensbahn zurückzublicken. Sie war des Lebens überdrüssig geworden, und wenn nicht eine teilnehmende Freundin, eine Hausnäherin, die in ihren guten Tagen Opernsängerin war, der kleinen Toni eingeimpft hätte, zum Theater zu gehen, wer weiß, ob dieses junge Leben nicht bald wäre freiwillig beendet worden. „Erst", so erzählte die Janisch, „starrte ich meine Ratgeberin erschrocken an und rief ihr zu: Sie sind verrückt, welcher Gedanke! In meinem Alter und mit meiner unvollständigen Erziehung, ein Jahr Volksschule, die Talentlosigkeiten vermehren! Nein, unmöglich!" Es wurde aber doch möglich. Eine ehemalige Schauspielerin gab ihr dramatischen Unterricht, und bald darauf durfte sie im Theater an der Wien in dem Ausstattungsstück „Die Hirschkuh" eine Fee mimen. Laube beschied sie eines Tages zu sich und sagte ihr in seiner kurzangebundenen Art: „Sie deklamieren schrecklich, sind aber nicht ohne Talent! Wenn sie sich alles abgewöhnen, was sie sich bis jetzt angewöhnt haben, könnte ich Sie engagieren. Wollen's versuchen! Gehen Sie zu Lewinsky!" Der Schule Lewinskys hatte es die Janisch zu danken, daß sie einige Monate später neben der Wolter die Melitta spielen durfte. Tief herabgestimmt durch Schmähbriefe, daß sie es wage, eine der besten Rollen der X zu spielen, schlich sie sich abends wie eine Verbrecherin in ihre Garderobe. Sie übte aber auch ein Verbrechen an der Melitta, denn vom Lampenfieber geschüttelt, fiel sie ziemlich gründlich ab. Sie wandte sich nun nach Berlin, von dort aus holte sie fünf Jahre später Dingelstedt, und ihr Glück war gemacht.

Die wienerische Französin Stella Hohenfels — sie ist als Tochter eines deutschen Kaufmannes in Italien geboren und kam als fünfjähriges Kind mit ihren Eltern nach Paris, wo sie im Sacré coeur erzogen wurde — blickte auch auf eine sehr interessante Vergangenheit zurück. Die Laute Dantes hatte sie bald vollständig verschwitzt und sprach Französisch wie eine geborene Pariserin. Das ging nun dem Vater durchaus gegen den Strich und er ließ sie Deutsch lernen, eine Sprache, die sie „langue du diable" nannte. In Stuttgart war sie zum erstenmal im Theater, begeisterte sich an „Clavigo" und der „Jungfrau von Orleans" derart,

daß in ihr der unbezähmbare Drang entstand, sich der Bühne zu widmen. Nach kurzer Tätigkeit im Berliner Nationaltheater kam sie im Weltausstellungsjahr ans Burgtheater. Auf einer Gastspielfahrt spielte sie in einem kleinen österreichischen Provinzstädtchen die Fanchon. Eben sollte der Schattentanz beginnen, aber der Mond, der ihr auf der Probe feierlichst versprochen worden war, wollte sich nicht zeigen. „Den Mond"! rief sie leise hinter die Kulisse, und nun zog der Arbeiter mit aller Vehemenz die Drähte einer mit Öl getränkten Papierscheibe an. Der Ruck war jedoch zu heftig und die versteckte qualmende Petroleumlampe erlosch, so daß der Mond sich selbst eine Mondesfinsternis vorspielte. „Ein Königreich für einen Mond!" mag die Hohenfels ausgerufen haben, die schon damals eine Frau ohne Schatten war. „Um Gotteswillen, zünden Sie den Mond an!" rief sie nochmals in die Kulisse hinein — als Echo kam ein Krachen und Zischen von angezündeten Streichhölzern. Landry kam auf die Bühne, seine Worte paßten selbstredend nicht zur Situation, was ihn jedoch ziemlich gleichgültig ließ. Der Vorhang fiel.

Bescheiden und devot trat nun post festum der Inspizient mit dem endlich in hellem Glanz erstrahlenden Mond an die Hohenfels heran und sagte schmunzelnd: „Jetzt hab'n mer's, jetzt brennt er!" Ein anderes Mal mußte sie auf einer ungarischen Bühne in dem Birch-Pfeifferschen Schauspiel „Ein Kind des Glücks" in der zweiten Hälfte des letzten Aktes die Rollen von fünf Mitgliedern übernehmen, indem sie durch verzweifeltes Lavieren zwischen Fragen und Antworten die Situation rettete, weil ihre Mitspieler absolut nichts mehr wußten und still blieben. Sie nahm schließlich die Herzogin, ihre Großmutter im Stück, bei der Hand und rief kurz entschlossen: „Großmutter, vergib uns, segne mich, ich bin sein!"

Wehmut beschleicht die große Schar der alten Theaterfreunde, wenn sie der Weg an der Stätte vorbeiführt, an der das alte liebe Burgtheater mit dem gemütlichen, biedermeierisch anmutenden Michaelerbankerl gestanden. Es war mit ein Kennzeichen der sonnenstrahlenden, himmelblauen Alt-Wiener Zeit . . .

Karl La Roche und Amalie Haizinger.

(„Papa" und „Mama" des alten Burgtheaters.)

Zu den sonnigsten und reizvollsten Erinnerungen an das alte Burgtheater zählen die von intimstem Reiz erfüllten lebenswarmen Lustspielabende, in denen Papa La Roche und Mama Haizinger mitwirkten. Die beiden waren die Eckpfeiler des Ensembles und bildeten ein Paar, das in seiner lieben, altväterlichen Anmut, in seiner reizvollen Zartheit an Philemon und Baucis oder an Hermann und Dorothea gemahnte. Der Name La Roche wurde auch von der alten Garde des Schauspielhauses am Michaelerplatz mit einer Art Ehrfurcht genannt. Hatte ihm doch sozusagen ein Höchster die künstlerischen Weihen erteilt: Goethe, der auf den damals in Weimar gastierenden siebenundzwanzigjährigen Künstler aufmerksam gemacht wurde und, wiewohl der Dichter, seitdem er die Theaterdirektion unfreiwillig niedergelegt hatte, nur sehr selten das Theater besuchte, zwei Vorstellungen angewohnt hatte. Der Kunstjünger weckte das Interesse Goethes so sehr, daß dieser ihn bald in seinen Kreis zog und ihm bei dem Studium neuer gewichtiger Rollen seinen kostbaren Rat zuteil werden ließ. Zwischen La Roche und Goethes Sohn August entwickelte sich eine sehr herzliche Freundschaft, die, als August starb, seine Witwe Ottilie v. Goethe bis zu ihrem eigenen Lebensende weiterpflegte. Das große Ereignis im Leben La Roches war die Zuweisung des Mephisto durch Goethe selbst in der Uraufführung des „Faust", welche Gestalt der Olympier von Weimar mit dem höchst intelligenten Schauspieler studierte, jede einzelne Szene, ja fast jeden einzelnen Satz kommentierend. Die Darstellung des La Rocheschen Mephisto war sozusagen Geist vom Geiste des Dichters. Am Vorabend der „Faust"-Premiere (28. August 1829) zeichnete Goethe La Roches Stammbuch durch nachstehende Verse aus:

„Bist du Tag und Nacht beflissen,
Viel zu hören, viel zu wissen,

Karl La Roche

Amalie Haizinger

Horch an eines andren Türe,
Wie zu wissen sich gebühre!"

In einem nur wenig bekannten Brief Eckermanns heißt es: „Goethe freute sich, daß der bedeutende Künstler La Roche eine neue Gelegenheit fände, sein Studium und Talent auf eine Rolle zu verwenden, die ihm zur Entwicklung seiner Kräfte die reichsten Anlässe gibt." Es ist begreiflich, daß die Auffassung des Mephisto durch La Roche als eine klassische, sakrosankte angesehen wurde. Goethe schien an La Roche sozusagen „einen Narren gefressen" zu haben. Er mußte ihn einmal sogar auf seiner Reise nach Marienbad begleiten, wobei sich, wie ich aus La Roches Munde vernahm, das nachstehende lustige Intermezzo abspielte. Die beiden Reisenden hatten einen Imbiß mitgenommen, Goethe ein Hühnchen und La Roche eine schmackhafte Braunschweiger Wurst, die verlockend duftete. Goethe konnte nicht widerstehen, sie zu kosten. Sie mundete ihm so vortrefflich, daß er kurzen Prozeß machte, La Roche das Huhn hinschob und die Wurst bis auf den letzten Bissen verzehrte . . .

Welch großer Wertschätzung der junge Mime im Hause Goethes begegnete, mag man daraus ermessen, daß, wie ich authentisch weiß — in keinem Werk über Goethe geschieht dieses Umstandes Erwähnung — La Roche der erste Fremde war, der wenige Augenblicke nach dem Ableben des Unsterblichen, geführt von der gramgebeugten Schwiegertochter, das Sterbezimmer betreten hatte. Der Leichnam mit dem zusammengesunkenen Kopf saß im Lehnstuhl, es schien — so erzählte mir La Roche —, als schliefe der große Mann. Frau Ottilie gestattete La Roche, eine Locke vom Haupte des Teuren abzuschneiden und La Roche hat dieses kostbare Vermächtnis bis an sein Lebensende unter Glas und Rahmen bewahrt . . .

Auf der Bühne des Burgtheaters, dem er durch mehr als ein halbes Jahrhundert angehörte, erschien La Roche zum erstenmal als Gast im Jahre 1832 und schlug sofort so mächtig durch, daß ihm ohneweiters ein lebenslänglicher Vertrag unterbreitet wurde. Nun hatte La Roche, der, wohl ein einzig dastehender Fall, gleichzeitig ein vortrefflicher Opernsänger von so großer Vielseitigkeit war, daß er beispielsweise abwechselnd den Don Juan, den Masetto und den Leporello sang, sich vorher bereits dem Kärntnertortheater verpflichtet. Der damalige Hoftheaterintendant machte La Roche begreiflich, daß es ganz und gar unangängig sei, daß ein Hofschauspieler gleichzeitig Hofopernsänger sei! So zog denn La Roche bald darauf ins Burgtheater ein, dem er, in den letzten Jahren allerdings bloß als Ehrenmitglied, bis zu seinem im Jahre 1884 erfolgten Ableben ange-

hörte. Seine Gestaltungskraft war so ungewöhnlich, daß er nicht allein den Mephisto, den Shylok, den König Philipp und den Cromwell, sondern auch die ganze große Galerie der heiteren Gestalten Molieres, Kotzebues, Bauernfelds und der Birch-Pfeiffer verlebendigen konnte (hat er doch beispielsweise den Vater Barbeau in der „Grille" an der Seite der kongenialen Bärbel-Haizinger und der Goßmann nicht weniger als einundachtzigmal gespielt!).

Um die Beziehungen La Roches zu Goethe hat sich ein förmlicher Mythos gebildet; in weiten Kreisen galt La Roche als — ein natürlicher Sohn des Olympiers von Weimar. La Roche belächelte diese Ausstreuungen, denen allerdings die wahrhaft frappante, im späteren Alter besonders hervortretende Ähnlichkeit des Künstlers mit Goethe eine gewisse Berechtigung zu verleihen schien. Dieselbe scharfgeschnittene Adlernase, die gleiche hochgewölbte Stirn und die scharf und doch so mildversöhnlich blickenden, geistsprühenden Augen. La Roche hatte in Wien bald eine große Gemeinde von Anhängern gewonnen; die ersten gesellschaftlichen Kreise huldigten dem überaus sympathischen und geselligen Künstler. Von seinen Gestalten — ich denke da besonders an den prächtigen, kernfrischen Just in Lessings „Minna", an seinen Klosterbruder, an den entzückenden, behagenerfüllten Herrn von Langsalm in Kotzebues „Wirrwar" — ging ein Strom des Behagens und der Lebensfreudigkeit aus. Er war auch ein wahrhaft väterlicher Freund und Mentor der Kunstnovizen. So kam eines Tages schüchtern ein liebes Wiener Mädel zu ihm mit der zagend vorgetragenen Bitte, ihm etwas vorsprechen zu dürfen, da sie zum Theater wolle. Sie nannte ihren Namen: Josefine Hartmann. Als sie ihren Monolog beendet hatte, klopfte ihr der liebenswürdige Künstler ermutigend auf die Schulter und sagte: „Sie werden Ihren Weg machen, wenn er auch anfangs „hart" ist — aber Sie werden dann schon einen braven „Mann" finden." In der Tat hat das begabte Wiener Kind seinen Weg auf der Bühne gemacht.

Der Nestor des Burgtheaters war ein ordnungsliebender Pedant. So zeichnete er in allmählich auf vierzehn Bände in Großquart angewachsenen Heften Tag für Tag nicht allein die Stücke ein, in denen er auftrat, sondern auch jedes Detail des von ihm getragenen Kostüms und dazu auf den Abend bezughabende Bemerkungen. Dieses Memoirenwerk ging aus dem Nachlaß La Roches an Lewinsky über, der es wieder einem berühmten engeren Kollegen vermachte. Diese wohlverborgenen, in einem Privatarchiv ruhenden Aufzeichnungen sind bisher nicht an das Licht der Öffent-

lichkeit gedrungen. Der Freundlichkeit des Besitzers dieser Tagebücher verdanke ich die Möglichkeit, nachstehend einige ganz besonders interessante Stellen reproduzieren zu können:

13., 14., 15. März 1848: Die drei großen Tage, unvergeßlich, der Geschichte glorreich angehörend. Nachmittags 4 Uhr Konstitution.

16. März: Ich wurde zum Oberleutnant der ersten Kompanie der Nationalgarde erwählt.

23. März: „Der Puls" und „Geistige Liebe". Der Kaiser im Theater.

15. Mai: Wurde geschlossen wegen Unruhen; $^1/_2$2 Uhr: Alarm, 5 Uhr ließ ich das Theater absagen. Schlechter Posten.

2. Dezember: „Ein weißes Blatt" (Schauspiel von Gutzkow). Franz Josef bestieg den Thron. (Welch eigenartige Fügung des Zufalls, daß am Tage des Regierungsantrittes des Kaisers Franz Josef ein Stück gespielt wurde, das den Titel führte — „Ein weißes Blatt!" A. d. V.)

17. November 1849: Ich war so überaus glücklich, bei Radetzky zu sein. Welch ein Mensch! So human und edel! Er verweigerte den Handkuß und gab mir die Wange: „Ich bin ja kein Geistlicher!" sagte er.

Ein überaus bemerkenswerter Stoßseufzer, eine Anklage gegen das autokratische Regime Laubes, der bekanntlich La Roche nur bedingt gelten ließ und ihm hauptsächlich die Fähigkeit zusprach, temperiert komische Figuren darzustellen, entrang sich dem Künstler nach einem im Jahre 1860 glänzend vollendeten Gastspiel im königlichen Schauspielhaus in Berlin. Es heißt in diesem Briefe:

„Mit diesem Gastspiel sehe ich meine Laufbahn als beendet an. (Diese Selbstprophezeiung traf jedoch bekanntlich nicht ein, denn La Roche wirkte dann noch nahezu ein Vierteljahrhundert im Burgtheater. A. d. V.) Es läßt mich tief bedauern, vor achtundvierzig Jahren den Antrag der Berliner königlichen Bühne nicht angenommen zu haben. Wenn ich meine besten Kräfte in Berlin geopfert hätte, so würde mir nach achtundzwanzig Jahren vom Publikum unbedingt eine weit bessere Behandlung geworden sein, als es hier in Wien der Fall war, wo der eigene Direktor gegen mich intrigiert. Wie gerne würde ich seinen Wünschen zuvorkommen und gehen, müßte ich meiner Familie halber nicht weiter dienen! Doch dieses Muß ist Höllenqual! Geduld!"

Ein entzückendes Tuskulum, in dem nicht selten Erzherzogin Sophie, die Mutter weiland des Kaisers Franz Josef, vorsprach und gemütlich

mit dem Hausherrn auf der Bank vor dem Hause saß, hatte sich La Roche in Gmunden an der Esplanade erbaut. Ich denke nicht ohne Wehmut schöner Stunden, die ich in ziemlich jungen Jahren in diesem Hause der Sonne und des Friedens verbringen durfte. Bei seinem ersten Auftreten als Rochus Pumpernickel war La Roche, man sollte es nicht für möglich halten, — allerdings war das Theater nur eine simple Bretterbude in einem Dresdener Gartenviertel — erst fünfzehn Jahre alt. Als La Roche dauernd vom Burgthater Abschied nahm, ersann man etwas noch nie Dagewesenes: man richtete für den Altmeister oberhalb der Bühne auf der kleinen eisernen Stiege, die von der Herrengarderobe in das Allerheiligste des Burgtheaters führte, eine kleine Loge ein, in der er saß, verborgen vor den Blicken der Umwelt, gleich Beckmesser als „Merker" während des Meistersingens. Rührend war, daß der Patriarch vom Michaelerplatz fast Abend für Abend, auch bei den abgedroschensten Stücken, seine „Loge" aufsuchte und nicht müde wurde, den Künstlern, namentlich aber den jüngeren und neu eintretenden, liebevoll anerkennende Worte zu sagen.

Das reizvolle Gegenstück zu Papa La Roche bildete Amalie Haizinger, die „Mama", wie sie ausnahmslos tituliert wurde. Feinst ziseliert, gleichwie mit dem Silberstift gezeichnet, waren die Figuren, die Amalie Haizinger mit wahrer Sonnenwärme des Herzens und des Gefühls aus dem Vollen schuf. Die Blütenpracht des Frühlings war ausgebreitet über diesen köstlichen, namenlos anheimelnden Müttern und Haushälterinnen. Sie besaß das Geheimnis, sich ewig zu verjüngen. Speidel sagte von der Haizinger, sie sei nie alt geworden und die üppige Spitzenhaube sei der Achtzigjährigen so jugendlich gestanden, wie der Achtzehnjährigen die Rose im Haar . . . Und dieses köstliche Kleinod des Burgtheaters wurde erst zwanzig Jahre nach ihrem ersten Gastspiel, dem vier Fortsetzungen folgten, dauernd festgehalten. Aus dem Lorle von damals war das Bärble geworden. Auch sie wurde dereinst zu Goethe berufen. Er begrüßte sie, so erzählte sie gelegentlich, sehr galant und „schwätzte mit mir sehr liebenswürdig". Goethe frug, was sie sich bei der Darstellung des Klärchen, das sie soeben in Frankfurt erfolgreich gespielt hatte, gedacht habe? „Gar nichts", erwiderte sie treuherzig, „hab' ich mir 'dacht', als daß es ein Mädle ist, das einen zum Umkommen gern hat, und so hab' i's g'spielt!" Als man sie frug, was Goethe darauf geantwortet habe, sagte sie: „G'falle' hat 's ihm!" Das Haus auf dem Frauenplan sah die Haizinger oft zu Gast. Goethe hatte seine Freude an ihrer Munterkeit und ihren fröhlichen Deklamationen, beherrschte sie doch alle Dialekte vom Rhein bis zur Donau, vom Neckar bis zum Main. Einmal klagte sie

Goethe, daß sie allzu rasch in allem sei und sich wenig Überlegung gönne. Tags darauf gab er ihr ein eigenhändiges Blatt mit dem weisen Rat: „Denken — und tun!“

Mama Haizinger war mit Leib und Seele mit dem Theater verwachsen. Als ihre Tochter, die vielgefeierte Künstlerin Louise Neumann, der Mutter gestand, daß sie ohne Bedauern von der Bühne scheide, erwiderte letztere: „Ich gehe nicht von der Bühne, bis man mich fortträgt, so lange ich die Zunge gebrauchen kann, werde ich das nicht tun. Es ist doch schon fatal genug, daß man endlich sterben muß, aber wenn man nicht aufzuhören braucht, Komödie zu spielen, geht es allenfalls. . . .“ Und es ging bei ihr bis zu ihrem achtundachtzigsten Jahr. Auch ihr war ein kleiner Logenverschlag bei der ersten Kulisse rechts gewidmet worden und sie suchte dieses gemütliche Plätzchen auf, so oft ihre Gesundheit es erlaubte, und ebenso sah man sie oft auf dem allen Wienern bekannten traulichen Michaelerbankerl vor dem Bühneneingang mit den alten Kollegen sitzen. Ihre Herzensgüte und ihr Bestreben, ihren Mitmenschen, namentlich den Bühnenangehörigen, Freude zu bereiten, waren sprichwörtlich. Einmal begegnete sie auf der noch halb verdunkelten Bühne einem Lampenputzer, sah ihm bei seiner Verrichtung zu, um ihm dann voll Herzlichkeit zu sagen: „Ich habe schon viele Lampe putze gesehe, aber so glänzend wie Sie die Lampe putze, ist einzig!“ Mama Haizinger war auch eine wahrhaft mustergültige Briefschreiberin und so durfte sich auch der Verfasser dieser Zeilen, als er noch in den Schuhen des Gymnasiasten steckte, berühmen, von der von uns Stammgästen der vierten Galerie vielbewunderten Künstlerin, an die er sich mit der Bitte wandte, sie möge seine Befähigung zum Schauspieler prüfen, nachstehenden, in den zierlichen Schnörkellettern der Biedermeierzeit gehaltenen Brief erhalten zu haben:

„Euer Wohlgeboren! Zunächst danke ich Ihnen für die herzlichen Glückwünsche zu meinem Geburtstag. Es bedarf keiner Entschuldigung von Ihrer Seite als einem mir Unbekannten, denn eine Schauspielerin gehört dem ganzen Publikum an, so daß also jeder Gebildete ein Recht besitzt, sich ihr freundlich zu nahen.

Was Ihren Wunsch betrifft, mein Urteil zu vernehmen, ob Sie den großen Schritt unternehmen sollen, sich der Bühne zu widmen, dazu fühle ich mich gänzlich unfähig oder besser gesagt zu ängstlich. Wenn es sich um die Existenz eines jungen Mannes handelt, der eine sichere Karriere verlassen will, um eine neue, noch unsichere zu ergreifen, ist mein Rat durchaus nicht hinreichend und ich verweise Sie daher an meinen Kollegen Lewinsky, der Ihnen gewiß den besten Rat

erteilen kann. Mit Vergnügen werde ich Sie auch persönlich empfangen, ich bin sicher von 4—½6 an den Tagen zu treffen, an welchen ich im Theater beschäftigt bin.

Wien, 14. Mai 1873.

Achtungsvoll
Amalie Haizinger."

Lewinsky hat mich damals so gründlich gewarnt, in die Krallen des Theaterteufels zu kommen, daß ich schweren Herzens diesem Jugendideal entsagte. Es schien mir jedenfalls ersprießlicher, Theaterkritiken zu schreiben, als selbst kritisch zergliedert zu werden.

Heinrich Anschütz und Ludwig Löwe.

Von Schreyvogel berufen, kamen nacheinander Heinrich Anschütz und Ludwig Loewe ans Burgtheater, jedoch erst der große Theaterstratege Laube, der bald darauf an die Spitze des Burgtheaters trat, verstand es, aus diesen ungeschliffenen Diamanten kostbarste Juwelen zu machen. Die Charaktergestalten der Klassiker wurden durch diese beiden Protagonisten mit elementarer Kraft verlebendigt. Wenn ich Anschütz und Loewe miteinander nenne, so hat dies seinen besonderen Grund. So gleichartig ihr Fach war, sie kannten doch keine Rivalität, waren auch außerhalb des Theaters unzertrennliche Freunde; ein Bündnis, das auch für das Publikum seine guten Früchte trug. Es trieb mit dem Künstlerpaar einen wahren Kultus. Laube sagt in seiner Geschichte des Burgtheaters, daß er in Anschütz den genialsten Interpreten in der Kunst fand, Sinn und Bedeutung des Wortes einfach und klar aufzufassen, und charakterisiert die beiden Stützpfeiler seines Ensembles in einer ihnen gemeinsam gewidmeten Darstellung mit den Worten: „Pflichtgetreu im strengsten Sinne des Wortes, bescheiden bei größten Leistungen, bereit zu jeder Anstrengung, wenn das Wohl des Ganzen in Rede kam, kurz, in allem hingebend an die guten Traditionen des Instituts."

Von dem großen Idealismus und dem vorbildlichen sittlichen Ernst, der Anschütz erfüllte, geben seine Erinnerungen, die zugleich ein Stück Kulturgeschichte darstellen, beredtes Zeugnis, Bernhard Baumeister ergänzte sie mir durch so manches in die nachfolgenden Darlegungen eingeflochtene wertvolle Detail, gleichwie ich aus Sonnenthals Mund — wer verstand hinreißender zu erzählen, als er! — viel Charakteristisches besonders über Loewe erfuhr. Loewe war Meister der Aktion, Anschütz Meister der Rede, ja mehr als das, ein Meister des Wortes, dem er eine Plastik zu geben wußte, wie vor ihm und nach ihm kein zweiter. Er soll durch eine einzige Biegung in der Stimme Wirkungen erzielt haben, die kein anderer mit noch so großen dramatischen Hilfsmitteln hervorzubringen imstande war. Sein edles und schönes Organ leistete ihm große

Dienste; er konnte, so heißt es in einer Niederschrift Sonnenthals, mit diesem Organ alles machen, es ermüdete auch in den anstrengendsten Rollen nicht, behielt seinen bezaubernden melodischen Klang bis in Anschütz' spätestes Alter. Von wahrhaft rührender Bescheidenheit ist ein Ausspruch Sonnenthals über Anschütz, der mit Fug und Recht auch auf Sonnenthal selbst Anwendung finden kann: „Anschütz war Meister der Töne, konnte rühren wie kein anderer, was wohl alle erfahren haben, die ihn je in einer seiner bürgerlichen Rollen gesehen."

Dereinst spielte sich hinter den Kulissen des Burgtheaters zwischen Anschütz und Sonnenthal eine reizende Szene ab. Sonnenthal, damals noch ein Kunstjünger, hatte neben Anschütz, der seinen erschütternden Musikus Miller spielte, den Ferdinand zu tragieren. Der begeisterte Sonnenthal lauschte mit angehaltenem Atem jedem Wort, folgte jeder Bewegung des großen Künstlers. Bei einem Abgang stürzte er auf ihn zu und — küßte ihm die Hand. Anschütz aber nahm Sonnenthal unter dem Arm, führte ihn in eine dunkle Ecke der Bühne und sagte: „Junger Mann, Ihr Enthusiasmus freut mich sehr! Erhalten Sie sich ihn und Sie werden mit Ihrem schönen Talent Ihr Ziel erreichen. Zugleich will ich Ihnen einen Trost geben für den geringen Erfolg, den Sie als Ferdinand hatten. Als ich das erstemal den Miller spielte, ging es mir noch viel schlechter. Heute werde ich in dieser Rolle vergöttert und ich gebe Ihnen die Versicherung, ich spiele diese Rolle nicht um einen Haarstrich, nicht um ein I-Tüpfelchen anders wie vor zwanzig Jahren!"

Ludwig Loewe war der auserkorene Liebling der Frauen, und, was besonders hoch anzuschlagen ist, nicht allein seiner Zuhörerinnen, welche die „vierte Wand" bildeten, sondern auch seiner Partnerinnen. So sagte einmal Julie Rettich zu Sonnenthal: „Loewe war der einzige Schauspieler, der einem Weibe auf dem Theater seine Liebe erklären konnte." Voll scheuer Bewunderung blickten die jüngeren Kräfte des Burgtheaters, die mit großer Liebe an dem Meister hingen, zu Loewe empor. Er nahm sie unter seine Fittiche wie eine Henne ihre Küchlein; ja es schien ihm Herzensbedürfnis, jungen, strebsamen Talenten Mentor zu sein. Überaus geselliger Natur, dabei voll Mitteilungsbedürfnis, machte es ihm Vergnügen, den einen und den anderen seiner Schützlinge ständig unter seinen Augen zu haben, was er am leichtesten dadurch vermochte, daß er der Herbergsvater dieser Bakkalaureen wurde, zu denen außer Sonnenthal und Baumeister auch Ernst Hartmann und Landvogt zählten. In seiner sonnigen Laune gab Loewe mitunter, es war dies in der „vorstrakoschischen" Zeit, auch freiwillige Unterrichtsstunden. So klopfte Sonnen-

Ludwig Löwe
(in „Landfrieden").

Heinrich Anschütz

thal einmal nach einer vor Aufregung über die ihm zugeteilte Rolle des Romeo schlaflos verbrachten Nacht am frühen Morgen an die Verbindungstür und bat Loewe — der wohl gerade eines seiner berühmten „Hundelieder" verfaßte, deren Spitze gewöhnlich gegen Laube oder gegen einen mißliebigen Kollegen gerichtet war —, die Rolle mit ihm durchzunehmen. Loewe saß in bizarrem Negligee da: türkischer Schlafrock, rote Beinkleider, einen Fes auf der Glatze, und schleuderte aus einem Tschibuk Rauchwolken.

Ohne ein Wort zu reden, nahm er Sonnenthal die Rolle aus der Hand: „Laß hören!" Sonnenthal sprach die Balkonszene und war sehr glücklich, daß Loewe keine Ursache fand, ihn auch nur ein einzigesmal zu unterbrechen. Als die Szene beendigt war, erhob sich der Altmeister und sagte: „Und so, jetzt setz' dich hin und bring mir die Stichworte. Jetzt werde ich dir die Szene vorspielen!" Und nun — ich folge genau der Schilderung, die Sonnenthal gegeben und die seine das Andenken ihres Vaters bewundernswert pflegende Tochter Hermine als kostbarstes Vermächtnis bewahrt — „sprach der fast Siebzigjährige die Reden des Romeo und mir war schon nach den ersten Versen, als rieselte feuriges Gold durch meine Adern. Ich vergaß das phantastische Kostüm, sah nur Romeo vor mir, hörte das melodische Liebesgeflüster eines zwanzigjährigen Jünglings, sah die kleinen blauen Augen in sinnlichem Glanz funkeln. Das Bezauberndste war die gewisse Schelmerei im Ausdruck, die nur Loewe eigen war." Nachdem Loewe Sonnenthal die Liebesszene vorgespielt, bat er ihn auch um die leidenschaftliche Szene bei Lorenzo, und nun, so erzählt Sonnenthal, entwickelte er erst seine ganze Größe. Es war hinreißend, seine Glut, sein Feuer packte mit elementarer Gewalt. Als er sich aber im Feuer der Leidenschaft auf die Erde warf, statt des Dolches die lange Papierschere von seinem Schreibtisch ergriff und sie in einer unnachahmlichen Pose auf seine Brust zückte, „da sah ich keinen Fes, keinen Schlafrock, keinen alten Mann vor mir, ich sah nur noch Romeo und ich fiel ihm um den Hals und küßte ihn ab, als wäre er die Julia gewesen".

Einmal war Loewe auf seinen „Zimmerherrn" Bernhard Baumeister nicht gut zu sprechen. Der hatte nämlich mit einigen Kumpanen einen braven, sonst immer nüchternen Kollegen, den Schauspieler Julius, mitten in der Nacht aus dem Bett herausgetrommelt, nachdem die Gesellschaft vorher auf dem Korridor mit dröhnenden Stimmen den Isischor aus der „Zauberflöte" angestimmt hatte. Sie brachten einige Flaschen vom Besten mit, denen sie die Hälse brachen, hauptsächlich um zu erreichen, daß Julius sein Räuschchen bekomme. Es soll toll zugegangen sein in

dieser Nacht. Julius randalierte, drang in seinem Rausch sogar in eine Nachbarwohnung ein, wo sein Erscheinen eine kleine Panik hervorrief. Der Effekt war, daß der arme Julius nicht allein die Wohnung gekündigt erhielt, sondern auch zur Polizei vorgeladen wurde. Am nächsten Morgen pochte es an Baumeisters Tür, Loewe machte ihm bittere Vorwürfe und führte ihn ins Nebenzimmer, wo das verzweifelte Opfer des nächtlichen Ulkes seine Not klagte.

Loewe spielte erst alle jugendlichen, dann die gesetzten Helden, mit besonders elementarer Wirkung auf das von ihm förmlich faszinierte Publikum den Wallenstein, die großen Charaktergestalten der Klassiker wie der modernen Bühne. Er war in jeder Hinsicht ein Unikum: verlebendigte er doch als Zweiundsechzigjähriger den Spiegelberg so gewaltig, daß ein Gast, der neben ihm den Karl Moor spielte, bewundernd ausrief: „Meine Räuber sind Esel, daß sie nicht den Spiegelberg zum Hauptmann wählten!"

Das Schicksal hatte Loewe gewissermaßen schon in der Stunde seiner Geburt zum Schauspieler bestimmt. Nicht viel hätte gefehlt und er hätte auf der Bühne selbst das Licht der Welt erblickt, denn bald nachdem seine Mutter, die, nachdem sie die Maria Stuart gespielt, vom Theater nach Hause gekommen war, hatte die Schottenkönigin einen Prinzen geboren, tat Ludwig Loewe seinen ersten Schrei. Da für diesen Fall keine Vorkehrungen getroffen waren, bettete man das Knäblein in den — Garderobekorb, in welchem noch die Kleider lagen, die Mama Stuart als die unglückselige Schottin getragen . . .

Als Loewe, sechsundsiebzig Jahre alt, 1871 starb, hielt ihm Dingelstedt einen wundervollen Nachruf, der mit den Worten anhub: „Wieder einer ist dahingegangen, aber ein — Loewe!"

Anschütz, dessen Othello, dessen Lear, Macbeth, Tell unerreichte Kabinettstücke waren, hatte Gelegenheit, die Meisterwerke der Olympier der deutschen Dichtkunst sozusagen an Ort und Stelle kennen zu lernen. Als Leipziger Student ritt er nämlich mit seinen Kommilitonen oft hinaus nach Lauchstädt, wo er wiederholt Goethe auf der Promenade und in dem von ihm geleiteten Theater zu Gesicht bekam. Man erzählte, daß Anschütz seine Rollen förmlich in Noten setzte und sie sich so auf das zuverlässigste einprägte. Auch er hatte freilich mit Schreyvogel so manchen Strauß auszufechten, zumal ihn letzterer schon in Anschütz' jungen Jahren zum Heldenvater machen wollte. Anschütz remonstrierte heftigst mit den Worten: „Ich bin erst sechsunddreißig Jahre alt, bin bisher fast nur mit Schwert und Myrthe umgegangen, daher auf diesem Felde ein Neuling!" Schreyvogel ließ aber nicht locker: Anschütz müsse beim Lear seine Indivi-

dualität aufgeben und sozusagen „in den Greis hineinspringen". Anschütz machte sich an das Studium der Rolle und, siehe da, er erlebte einen seiner größten Triumphe.

Nicht immer aber ging's mit Schreyvogel so glatt ab, der zuweilen scharfe Saiten aufzog, Anschütz kalt stellte und ihn sein Herrenbewußtsein fühlen ließ. So teilte er ihm in Corneilles „Eid" statt der Titelrolle, für welche Anschütz prädestiniert war, eine untergeordnete Episode zu. Er erhob Anspruch auf die Titelrolle und, falls dies verweigert würde, bat er, ihn in dem Stück unbeschäftigt zu lassen. Seinem Wunsche wurde nicht entsprochen und einfach dekretiert: „Herr Anschütz spielt den Grafen Gomez." Anschütz warnte die Direktion, diese Zwangsmaßregel durchzuführen, da er entschlossen sei, es aufs Äußerste ankommen zu lassen, um zu beweisen, daß der Schauspieler sich nicht jede Ungerechtigkeit gefallen lassen müsse. Nun wurde ihm mit der Polizei gedroht — man denke, einem Künstler vom Range eines Anschütz! —, und so blieb ihm nichts übrig, als die Rolle zu spielen, aber fragt nur nicht wie! „Ich betrat", so erzählt der Künstler in seinen Erinnerungen, „die Bühne mit einem apathischen, nachlässigen Ausdruck, sprach nur halblaut und flüchtig, meistens mit geschlossenen Augen, bewegte nicht die Hand, außer zu einer vorgeschriebenen Ohrfeige. Eine unbeschreibliche Langweile lagerte sich über den Zuschauerraum. Bei den letzten Versen trat ich aber in erhobener Stellung einen Schritt vorwärts und sprach mit mächtiger Stimme die Worte:

„Man kann mich zwingen, ohne Glück zu leben,
Doch ohne Ehre, wahrlich, leb' ich nicht!"

Das Publikum hatte verstanden. Das Stück war verloren und wurde zum ersten- und letztenmal aufgeführt." Lebhaft beklagte Anschütz den Zufall, daß Ferdinand Raimund, sein nachmaliger Gevatter, um ihn endlich als Schauspieler kennen zu lernen, dieser Vorstellung anwohnte. Raimund bemerkte wiederholt mit einem Ausdruck der Ungläubigkeit: „Das ist der Anschütz?" Als aber der Tragöde die Schlußworte mit aller Kraft hinausgedonnert hatte, fing Raimund an laut zu lachen und sagte: „Sigst es, da hast es, der hat si an G'spaß g'macht!" Anschütz war der erste Schauspieler, der eine kaiserliche Auszeichnung, den Franz-Josef-Orden, erhielt. Unsäglicher Stolz erfüllte darob die österreichische Bühnenwelt. Von dem Aufsehen, das Anschütz hervorrief, als er als neugebackener Ordensritter im Ordenskleid mit Degen und Dreispitz an der Fronleichnamsprozession teilnahm, kann man sich wohl

eine Vorstellung machen. Hyperoriginell war es auch, daß Anschütz, der eine sehr empfindliche Kopfhaut hatte, über sein wirkliches Haar eine Perücke gestülpt hatte, um von den sengenden Sonnenstrahlen verschont zu bleiben. Er war auch keiner von den wenigen, die mit Laube gut Kirschen essen konnten. Laube machte aus seiner Aversion gegen dieses sein kostbarstes Mitglied niemals ein Hehl. Ein erbitterter Feind Anschütz' war Saphir, der ihm im Hinblick auf die langsame, breitspurige Sprechweise des Künstlers, durch welche der Schluß der Vorstellungen so sehr hinausgezogen wurde, daß den Hausmeistern von jedem Theaterbesucher das „Sperrsechserl" sicher war, das Epitheton „Patron der Hausmeister" verlieh. Saphir war einmal boshaft genug, in einer der ersten Parkettreihen zu sitzen, die Uhr in der Hand, die er sehr auffallend nach rechts und links zeigte, um nachzuweisen, wieviel Zeit Anschütz unnötigerweise verbraucht habe.

Anschütz, so schien es, war einer der wenigen, die das Geheimnis der ewigen Jugend kannten. Als Achtziger besaß er noch reichlichen Haarwuchs und überraschte durch seine aufrechte Erscheinung. Durch volle dreiundvierzig Jahre widmete er dem Burgtheater seine schöpferische Kraft. In der Rolle des Musikus Miller, den er an diesem Abend nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen „mit wahrer Jünglingsfrische" darstellte, schied Anschütz 1864 von der Stätte seines Ruhmes und damit von der Bühne überhaupt. Anderthalb Jahre später umstanden seine Bewunderer in dichtgedrängten Scharen das Grab, in das seine sterblichen Überreste gebettet wurden.

Friedrich Beckmann.

Die lustigste „lustige Person", die jemals auf den Brettern des alten Burgtheaters Frohsinn entfaltete, war Friedrich Beckmann, dem die Wiener, obwohl er, wie so viele von Laube an die blaue Donau verpflanzte Künstler, ein Norddeutscher war, das künstlerische Heimatrecht verliehen. Er war der „Immer lustig" im Königreich des Humors, ein lebendig gewordener Witzakkumulator. Für unsere Großväter bildete ein Burgtheaterabend, an dem Beckmann eine seiner frohsinnerfüllten Rollen spielte, wie namentlich den Adam („Dr. Wespe") seinen unvergleichlichen Windmüller in „Vater der Debütantin", den verschmitzten Wirt der Lessingschen „Minna", den Lindenwirt in „Dorf und Stadt", seinen berühmten Adam im „Winkelschreiber", und nun gar den Strizow im „Versprechen hinterm Herd", den er öfter darstellte als irgendeine andere Figur, ein köstliches Geschenk, eine wahre Lachmuskelweide. Er war vor Girardi der erste Komiker, der von der Vorstadt ans Burgtheater kam. Am 15. September 1846 verkündete der Theaterzettel des Burgtheaters: „Kunst und Natur", Lustspiel von Albini. Herr Beckmann wird die Ehre haben, als neu engagiert in der Rolle des Agamemnon Pünktlich aufzutreten." Er trat nicht nur als Agamemnon Pünktlich auf, auch der Erfolg stellte sich pünktlich ein. Fünf Jahre vorher war Beckmann von Direktor Carl an das Leopoldstädter Theater zu einem Gastspiel berufen worden, das so glänzend ausfiel, daß ihn Carl ins Theater an der Wien hinüberna hm und ihm die glänzendsten Anerbietungen für ein Engagement machte, sogar eine höhere Gage bot, als sie Nestroy und Scholz hatten. Selbst die Aussicht, in Hietzing Hausherr zu werden, die ihm Direktor Carl erschloß, indem er Beckmann ehrenwörtlich zusagte, am Tage der Unterfertigung des Vertrages ihm eine seiner Hietzinger Villen zu schenken, vermochte den Künstler nicht zu locken. Ein Jahr später gastierte Beckmann im Theater in der Josefstadt; Erzherzog Franz Karl, der Vater des Kaisers Franz Josef, der sich über Beckmann köstlich amüsierte, sprach den Wunsch aus, Beckmann im Burgtheater zu sehen. Der damalige Generalintendant Graf Dietrichstein, der vor dem ersten Auftreten Beck-

manns im Burgtheater mehr Lampenfieber hatte, als der Künstler selbst, eilte nach der Vorstellung auf die Bühne und — ein einzig dastehender Fall in der Geschichte der Theater! — umarmte und küßte Beckmann im Beisein aller Mitglieder. Beckmann stellte auch im Achtundvierzigerjahr seinen Mann; er wurde zum Oberleutnant der Nationalgarde gewählt, und zwar gaben die Stimmen der Mitglieder des Theaters an der Wien den Ausschlag. Sein Leben war überhaupt sehr bewegt. Auch er ging gegen den Willen seines Vaters zum Theater, der erklärte, die „Schande" nicht überleben zu können, daß sein ehrlicher Name auf einem Theaterzettel gedruckt erscheine. Am 30. August 1820 betrat Beckmann in Breslau zum erstenmal die Bühne, mußte sich aber mit einer stummen Rolle in Kotzebues „Schutzgeist" begnügen. Sein Talent erkannte zuerst Anschütz, dessen Kollege er später werden sollte, und der Dichter und Direktor Holtei, der ihm den Weg bahnte. Beckmann war auch zeitweilig Reisemarschall der gefeierten Sängerin Henriette Sontag. Als er als schon berühmter Künstler in Breslau zum erstenmal gastierte, bewog er seinen Vater, ins Theater zu gehen. Mit einem schweren Seufzer sagte dieser zu, doch wer beschreibt Beckmanns Erstaunen, als bald nach dem ersten Akt Papa Beckmann aufstand und schnellen Schrittes das Theater verließ. Bestürzt eilte der zärtliche Sohn nach Schluß der Vorstellung ins Elternhaus und fand den Alten sehr betrübt. „Was ist denn los? Habe ich dir denn so mißfallen, daß du früher weggingst?" — „Ach nein, aber ich fand, daß die Leute mich von allem Anbeginn so sonderbar ansahen, obwohl ich doch meinen Sonntagsrock anhatte. Als nach dem ersten Akt der Vorhang fiel, wurde es mir doch zu bunt, denn alles schrie wie verrückt: „Beckmann 'raus, Beckmann 'raus!" Da bin ich denn schleunigst herausgegangen, ich glaube, sie hätten mich sonst hinausgeworfen!" . . .

Als Beckmann in einem kleinen Berliner Theater mehr als Hilfsinspizient und Aushelfer, denn als richtiggehender Schauspieler engagiert war, gelang es ihm gleichwohl urplötzlich, sich bemerkbar zu machen, und zwar auf folgende originelle Weise. Ein Komiker gab auf der Bühne tolle Rätsel auf, darunter zu einer Gruppe von Bauern, deren einer Beckmann war, auch folgendes: Das Erste ist schwarz, das Zweite ist schwarz, das Dritte ist schwarz, das Vierte ist schwarz und das Ganze ist schwärzer als schwarz; was ist das? Beckmann machte ein schlaues Gesicht und streckte den Zeigefinger empor. Der Komiker war natürlich fest überzeugt, daß Beckmann die Lösung (Kohl-pech-raben-schwarz) niemals erraten werde, zog den Vorlauten dicht an die Rampe und sagte: „Nun, was ist's?" Beckmann stellt sich in Positur, machte das urdümmste Gesicht von der Welt

und sagte mit bedeutungsvoller Betonung: „Rote Tinte“. Das Publikum krümmte sich vor Lachen und auch der König, der der Vorstellung anwohnte, beteiligte sich aus vollem Halse an der allgemeinen Heiterkeit. Von dieser Stunde an hatte Beckmann in der Theaterlotterie das große Los gewonnen.

Laube nannte Beckmann einen wirklichen Komiker und machte ihm nur den Vorwurf, daß er in allen Rollen immer Beckmann sei. Auch seine schlagfertigen Einfälle, seine mitunter köstlichen Witze waren Legion. Mit diesen Witzen schoß er immer den Vogel ab, während, wenn er, der ein passionierter Weidmann war, die Jagdflinte umhing, zumeist übers Ziel schoß, so daß es von ihm hieß:

Die Witze, die er sagte,
Die Hasen, die er jagte,
Sie leben alle noch!

Beckmann war wirklich der geborene Komiker; sein Äußeres deutete auch darauf hin: ein volles Gesicht, umrahmt von halblangen dunkelblonden Haaren, die sich, in eine großwellige Locke eingedreht, um den Kopf legten, die Augenbrauen nur angedeutet, die Wimpern wie von Schaben zerfressen, die Augen von verquollenen Lidern bedeckt. In seinen Mundwinkeln lauerten alle Humore und die bewegliche Oberlippe konnte sich zu einem kleinen Spitzschnabel formen, was sehr possierlich wirkte, so schilderte ihn sein Kollege Hermann Schöne. Köstlich auch eine Episode aus der allerersten theatralischen Lehrzeit Beckmanns, bei der er, man sollte es nicht für möglich halten, in „Macbeth“ neben Anschütz als — Statist einen Hervorruf erzielte. Bei der rasch vor sich gegangenen Verwandlung nach der Hexenküche war durch ein Versehen die große Schlange liegen geblieben, denn die Leitungsschnur war abgerissen. Der Inspizient stieß den Statisten Beckmann in die Seite und hieß ihn „schleunigst die Schlange abräumen“. „Holst du die Schlange herein“, so sagte sich Beckmann, „wirst du vom Publikum heillos ausgelacht; da gibts nichts, du mußt trachten, die Lacher auf deine Seite zu bringen.“ So schlich er sich denn als schottischer Krieger hinaus, faßte die Schlange scharf ins Auge, zog behutsam sein Schwert, stürzte sich plötzlich auf das Ungeheuer, tat, als würde er wild einstechen, sprang kreuz und quer über sie hin, bis er ihr den Kopf durchstach, worauf er die Schlange triumphierend in die Höhe zog und sie als Beutestück mit sich hinausschleifte. Während des Kampfes schallendes Gelächter und beim Abgang ein Beifallssturm. Statist Beckmann hatte die Kühnheit, an der Kulisse wieder umzukehren, die Schlange vom Schwert zu lösen, ihren Kopf liebend an seine Brust

zu drücken und sich zu verneigen. Hinter der Kulisse gab es jedoch alles weniger denn Applaus und Jubel . . .

Baumeister, der sich vor Lachen schütteln konnte, wenn er auf die lustigen Streiche zu sprechen kam, die er gemeinsam mit Beckmann ausführte, erzählte mir, daß einmal durch dreieinhalb Monate kein neues Lustspiel im Burgtheater aufgeführt wurde. Beckmann erschien nun während der Probe zu einem neuen Schauspiel und sagte wehmütigen Tones zu Baumeister: „Leih mir ein Taschentuch, denn es ist zum Weinen, daß wir gar nichts mehr zum Lachen haben . . .“ Als ihm einmal Fräulein Kratz in einem Schwank einen Rock zu reichen hatte, an dem rote Schweizer Puffen angenäht waren, sagte er: „Richtig, ich habe in diesem Rock zuletzt den Wilhelm Tell gespielt. Die Puffen müssen herunter, mein Engel, kratz ab! In derselben Rolle rief er dem Widersacher seiner Tochter, welchen der bekannte Schauspieler Landvogt spielte, zu: „Der unsterbliche Schiller hat recht; der See kann sich — der Landvogt nicht erbarmen!“ Eine bildschöne Schauspielerin war Frau Kierschner. Beckmann bewunderte einmal auf der Bühne ihren Pelz und sagte: „Saperlot, ein schöner Pelz! Sie müssen einen guten Kürschner haben!“ Nicht einmal angesichts der Wolter vermochte er einen Wortwitz zu unterdrücken, und rief in „Preziosa“ den Zigeunern zu:

„Macht euch fort, euch allen grollt er,
Niemand bleibt, nur die, die wollt' er!“

Einmal sahen ihn seine Kollegen eine lange Weile im Hintergrund der Bühne, einen Zettel in der Hand, auf und ab gehen. Alles war gespannt, was ihn so sehr beschäftigte, bis er vortrat und um das Urteil der Korona bat, ob er die wienerische Aussprache bei nachstehendem Witz getroffen habe, der sich auf die damals sehr beliebte Opernsängerin Destinn bezog. „Dös Des, dös die Destinn singt, ist aber dös Des dünn!“

Die Wiener haben von diesem soignierten Lustigmacher schweren, sehr schweren Herzens Abschied genommen. Laube, der die Grabrede hielt, sagte mit zuckenden Lippen: „Unser fröhlicher Fritz verläßt uns für immer und zum erstenmal weinen wir schmerzliche Tränen über dich und nichts bleibt uns, als dein liebes fröhliches Gedächtnis in unseren Seelen!“ Kaum hatte Laube geendet, wandte er sich an Dr. Förster, der, den Text der Grabrede im Hut, hinter ihm stand, und fragte, ganz vergessend, daß die beiden nicht allein seien, ziemlich laut:

„Hat man mich gut verstanden . . .?“

Ludwig Gabillon.

Ludwig Gabillon, der „grimme Hagen", wie der Recke des alten Burgtheaters auf dem Michaelerplatz allgemein genannt wurde, war auf der Bühne wie im Leben eine Prachtfigur. In ihm steckte in der Tat etwas von altgermanischer Kraft und Schneidigkeit. Wenn er mit seinen weitausladenden Beinen durch die Straßen schritt oder im Jagdkostüm, eine Koppel Hunde neben sich, durch den Wald zog, merkte man's von weitem: Das ist Einer! Kein Sport war ihm fremd, die Jagd, das Reiten, Ringen, Schwimmen, Schlittschuhlaufen, all das übte er mit seinen ungewöhnlich ausgebildeten Muskeln ganz hervorragend, so daß ihm in jungen Jahren Beinamen, wie „der ungeleckte Bär" oder „der junge Jagdhund" gegeben wurden. Er kam schnurstracks vom Gymnasium zum Theater. Einer der Schauspieler, die damals im Schweriner Hoftheater auftraten, war ein schüchterner Debütant mit Namen — Bernhard Baumeister. Ein seltsamer Zufall hat es gefügt, daß zwei Jahrzehnte später die beiden am Burgtheater zusammenwirkten. Und Gabillon tat sich viel darauf zugute, daß er Zeuge des ersten Schrittes Baumeisters auf der Bühne — er spielte damals den Schüler im „Faust" — gewesen. Zweiundvierzig Jahre lang, von der Mitte der Fünfzigerjahre ab, war Gabillon erst als Liebhaber, dann als Charakterdarsteller einer der kostbarsten Besitze des Burgtheaters. Ihm wurde das Erbe Dawisons, des heißblütigen, mit vielen Theaterskandalen verknüpften großen Charakterspielers, der sich im Burgtheater unmöglich gemacht hatte. Dabei brauchte Gabillon ziemlich lange, um sich bei den Wienern durchzusetzen. Erst sein Caligula im „Fechter von Ravenna", eine Leistung, ebenso eingezeichnet in die Theatergeschichte, wie sein Hagen Tronje in Hebbels „Nibelungen", sein Delobelle in „Fromont und Risler" und sein „Mann vom Felsen", schob ihn in die vorderste Reihe der Darsteller. Ihm war es vor allem um Laubes Urteil zu tun und nach Schluß der Vorstellung stürmte er, kaum abgeschminkt, zum „Alten", der damals im vierten Stock eines

Hauses in dem kleinen Gäßchen „Stoß im Himmel“ wohnte. Wenngleich befremdet über den späten Besuch, empfing ihn Laube und bemerkte in seiner kurzangebundenen Art: „Hab's schon meiner Frau gesagt, daß Sie außerordentlichen Erfolg gehabt haben! Nun gehen Sie aber rasch ins Wirtshaus und trinken Sie lustig darauf los!“ Von Baumeister, also gewiß der autoritativsten Seite, wurde mir versichert, daß Gabillon auch diesen, wenngleich nicht dramaturgischen Rat seines Direktors bis aufs I-Tüpfelchen treu befolgt habe. War doch Gabillon ein gar trinkfester, auch im Pokulieren von niemandem übertroffener Kämpe. Glaubwürdig wird erzählt, daß er dereinst bei einem fröhlichen Symposion auf seinem Sommersitz am Grundlsee eine Waldmeisterbowle in einem — Wasserschaff bereitet habe, wobei anzumerken ist, daß dieses Schaff seinem Namen damals keine Ehre machte, denn auch nicht ein Tröpfchen Wasser war darin zu finden. Berühmt ist auch ein ritterlicher Ringkampf, den Gabillon dereinst mit einem Kraftmeier, genannt „Urmüller“, der erklärte, im Gewichtheben von niemandem erreicht zu werden, auf dem Herrenschloß Escheberg im Hannoverschen in Gegenwart von Friedrich Bodenstedt und dem Komponisten Marschner mit glänzendem Erfolg austrug. Bodenstedt hat dieses an das Ringen der altgermanischen Riesen gemahnende Begebnis in prächtigen Versen geschildert. Helene Bettelheim-Gabillon, die dem Andenken ihres Vaters rührend-liebevolle Erinnerungen gewidmet, bewahrt diese Dichtung als wertvollen Schatz. Erzählte doch auch die Chronik, daß Gabillon, ein unerhörter Fall, der kolossales Aufsehen erregte und ein Unikum bildete in den Annalen des Burgtheaters, im ersten Jahre seines Wiener Engagements von einem Offizier zum Zweikampf gefordert wurde, den er höchst ritterlich austrug.

Friedrich Hebbel, der sonst so Zurückhaltende, stets Insichgekehrte, hatte an Gabillon sozusagen „einen Narren gefressen“. Seinen Hagen bezeichnete er als die denkwürdigste Leistung und Gabillon war nicht wenig stolz, als ihm Hebbel auf die Frage, wie er als Hagen aussehe, erwiderte: „Wie ein Gewitter!“ In einer der Proben zu den „Nibelungen“ war es auch, daß Laube, als Gabillon-Hagen sich anschickte, den für Siegfried bestimmten Speer hinter die Kulissen zu werfen, ihn mit den Worten unterbrach: „Das geht nicht, Gabillon! Sie müssen hart an die Kulisse treten, denn wenn der Speer in die Kulisse fliegt, ist das Stück aus!“ Gabillon, seiner Wurf- und Schnellkraft gewiß, gab kecklich zur Antwort: „Da haben Sie wohl recht, Herr Direktor, aber wenn ich den Hagen spiele, fliegt der Speer nicht in die Kulisse!“ Und in der Tat ist Gabillon in den einunddreißig Jahren, während welcher er den Hagen spielte, immer der „kühne

Wurf" gelungen. Helene Bettelheim erzählt, daß sich Gabillon sogar den Spaß machte, wirklich das Mal eines Lindenblattes, wie es sich auf Siegfrieds Schulter befinden sollte, zu durchbohren, indem er auf dem Strohsack, welcher den Speer aufzufangen hatte, ein dunkelgemaltes Lindenblatt befestigen ließ, in das er stets mitten hineintraf. Der Theaterinspizient Micheli sagte dann jedesmal wie triumphierend: „Jetzt hätt' er ihn getroffen!"

Eine hübsche Episode aus dem Verkehr Gabillons mit Hebbel: Der Schauspieler fand den Dichter einmal ganz verstört, weil er wegen Erlangung eines Baukonsenses eine Eingabe an die Behörde verfassen sollte. Gabillon machte sich sofort anheischig, ihm aus der Verlegenheit zu helfen und entwarf auf der Stelle die Eingabe. Hebbel las sie, erschöpfte sich in Bewunderung für diese förmlich „advokatorische" Fähigkeit seines Hagen und sagte: „Ich danke Ihnen, es ist sehr bedeutend!" Kein Akt eines Trauerspiels, so fügte Hebbel hinzu, habe ihn soviel Schweiß gekostet, wie der Entschluß zu dem kleinen Zuban seines Sommerhauses in Gmunden. Nicht nur die Feder stand Gabillon allezeit bereit, nicht nur die Flinte wußte er zu handhaben, nicht nur die Segel zu dirigieren und förmlich wie ein Blitz im Ruderboot über den See zu gleiten, auch ein schlagfertiges Wort hatte er jederzeit auf der Zunge. Einmal nahm er auch keinen Anstand, dies vor Serenissimus zu erproben. In Kassel hatte der gestrenge Kurfürst „befohlen", daß Gabillon den Schnurrbart, den er, es war kurz vor den Ferien, sich stehen ließ, auf der Stelle abnehme und wenn dies nicht sofort geschehe, in längstens vierundzwanzig Stunden das Kurfürstentum zu verlassen habe. Der Künstler gab die witzige Antwort: „Dazu habe ich mit der Eisenbahn nicht einmal eine halbe Stunde nötig!" Er rächte sich aber noch an Serenissimus, mit dem er sich in den Haaren lag und dem er absolut nicht um den Bart ging. Ein paar Monate später sah er in Hamburg den Kurfürsten von Hessen in einem Restaurant. Gabillon trat, umgürtet mit dem ganzen Stolze seines neuerworbenen Vollbartes, höflichst grüßend an den in eine Zeitung vertieften Fürsten heran, klopfte ihm, wie einen völlig Fremden, auf die Schulter und sagte mit ausgesuchter Höflichkeit: „Wenn Sie die Zeitung gelesen haben, dann bitte geben Sie sie mir auch einmal!" Der anwesende Adjutant, der Gabillon als einen „Abgesägten" in Gegenwart des Fürsten nicht kennen durfte, lachte sich ins Fäustchen.

Wie so viele seiner köstlichen, scharfprofilierten und ausdrucksvollen Gestalten hat Gabillon auch den Lindenschmied im „Erbförster" aus dem Leben gegriffen. Kam doch Gabillon an Schärfe der Beobachtung, in der

Kunst, Figuren, die er im Leben gesehen, auf die Bühne zu bringen, kaum ein anderer seines Faches gleich. So war's auch mit dem Lindenschmied, dessen Original er einmal in seinem Waldrevier, und zwar ausgerechnet an denselben Baum gelehnt fand, den er, Gabillon, sich selbst als Standort ausersehen hatte. Es war ein verkommener Weinbauer, den er schon längst im Verdacht hatte, daß er der gesuchte Wilderer sei.

Eine saftige Vollnatur, das Musterexemplar eines behaglich genießenden Mannes, dazu von bezaubernder Geselligkeit und ein herzlieber Kollege, da konnte es nicht fehlen, daß Ludwig Gabillon, der von hoch oben im Mecklenburgischen durch das Schicksal nach Wien versetzt wurde, sich auch in die Herzen der Wiener einzunisten vermochte. Er schien einen großen Teil seines Wissens in der Jägerlateinschule erworben zu haben und man verzieh dem liebenswürdigen Bramarbas seine gewagten Erzählungen, die er mit bewundernswerten köstlichen Einfällen auszuschmücken verstand. Dabei war er die gemütvollste, treueste Seele. Sein bißchen Eitelkeit hat man ihm gerne verziehen, und auch er war, wenn ihn die Kollegen, allen voran der unerreichte Schalksnarr Hugo Thimig, hineinfallen ließen, nicht lange böse. Einmal war der Reinfall ein ganz besonders gelungener. Thimig, der wußte, daß Gabillon eine Nordlandreise machen werde, hatte durch einen befreundeten Kapitän veranlaßt, in jedem Hotel, in welchem Gabillon unterwegs absteigen würde, eine Photographie des Künstlers unter Glas und Rahmen anbringen zu lassen. Als Gabillon zur ersten Station kam, stutzte er zuerst, dann rundete sich sein Gesicht und stolz blickte er auf dieses Zeichen, daß er auch in fernen Landen nicht unbekannt sei. Das ging so fort bis Spitzbergen, wo er noch immer nicht ahnte, daß der Spitzbube Thimig dahinter stecke. Thimig, der um dieselbe Zeit die Fahrt in die arktischen Regionen gemacht, hatte es so eingerichtet, daß er, der von südwärts kam, bei der Lofoteninselgruppe auf hoher See mit dem Schiffe, welches Gabillon zurückbrachte, kreuzen mußte. Die beiden Dampfer stoppten, Thimig ließ sich auf einer Schaluppe übersetzen. Als der ahnungslose Gabillon des hellauflachenden Thimig ansichtig wurde, fiel er ihm erst um den Hals, dann in die damals noch sehr üppigen Haare und ein nicht wiederzugebendes „Kosewort" entrang sich dem Munde Gabillons. Das Bildrätsel war gelöst . . .

Gabillon machte in Wien nicht allein sein Glück als Schauspieler, auch sein Eheglück ward ihm an der blauen Donau. Als Zwanzigjähriger hatte er eine Kollegin, ein Fräulein v. Zahlhas, geheiratet, doch die Ehe wurde bald nach seiner Berufung ans Burgtheater getrennt und ein Jahr später, 1856, führte er seine im Vollglanz ihres Talents und ihrer Schön-

heit gestandene Kollegin Zerline Würzburg heim, die er, obwohl beide in demselben mecklenburgischen Städtchen Güstrow geboren waren, bis dahin nicht gekannt hatte. Ein seltenes Spiel des Zufalls! Die Erinnerung an die nachmalige „scharfe Dame" des Burgtheaters ist ebensowenig verblichen, wie die an Ludwig den Recken vom Michaelerplatz. Fünfundzwanzig Jahre sind verflossen, seit Gabillon von uns geschieden. Wien trauerte um einen seiner Besten, um einen großen Liebling. Es war eingetroffen, was ihm dereinst ein Theaterarbeiter dafür, daß er ihm und seinen Kameraden eine Zulage verschafft hatte, den Dank verlegen abstattend, sagte: „Herr von Gabillon, wenn S' amal sterb'n, werd'n S' die schönste Leich' hab'n . . ."

Auguste Wilbrandt-Baudius.

(Die „Burg"frau.)

Als minniglicher „Burg"fräulein haben wir sie kennen gelernt, die nun längst die verehrungsvolle „Burg"frau geworden. Eine Repräsentantin der vornehmen guten alten Zeit und der klassischen Burgtheaterzeit im besonderen ist Auguste Wilbrandt die Letzte, die Allerletzte aus den Reihen der alten Garde des Burgtheaters, sozusagen aus dem eisernen Bestand dieser einst theaterweltgebietenden Bühne, der sie seit sechs Jahrzehnten angehört, und erfreut und erfrischt uns, wenn auch leider allzu selten, nach wie vor durch ihre unverblühte sonnige Kunst. Die ganze Skala der Frauengestalten, von der Gurli bis zur Großmama, hat diese stilechte Künstlerin durchgemacht, der durch ihre unendlich distinguierte Art, die vollendete Noblesse ihrer äußeren Repräsentation, die vornehmen Figuren, die Herzoginnen, die Marquisen (wer dächte da nicht an ihre hinreißende Herzogin in der „Welt, in der man sich langweilt"!) so unvergleichlich gelangen. Aus der blonden Zeit dieser Weißhaarigen möchte ich das eine oder das andere wieder in Erinnerung rufen. 1860 machte unsere Wilbrandt in Leipzig als die Shakespearesche Julia ihre ersten Schritte auf der Bühne. Ein Jahr später kam sie, auch eine der glücklichen Entdeckungen Laubes, ans Burgtheater. Wie sie der alte Theaterfuchs aufspürte und dem Burgtheater eingliederte, das muß man von der Künstlerin selbst erzählen hören. Zwei Worte, zwei schlichte Worte, drei Silben zusammen, waren entscheidend für ihre Berufung ans Burgtheater. Sie spielte in Breslau in dem Lustspiel „Der Winkelschreiber" — „spielte" ist zu viel gesagt, denn ihr war die Rolle der merkwürdigsten Liebhaberin zugefallen, die in irgendeinem Theaterstück vorkommt: während nämlich von ihr fortgesetzt die Rede ist, erscheint sie selbst erst in der Schlußszene und hat nicht einmal soviel zu sagen, wie das berühmte „Die Pferde sind gesattelt!", sondern bloß auszurufen: „Mein Vater!" — Laube aber erkannte an dem innigen, herzensechten Ton, mit dem diese beiden Worte gesprochen wurden, die Löwin

selbst an der Miniaturklaue. Tags darauf ließ er sich im Hotelzimmer von der „einsilbigen" Liebhaberin des Vorabends den Monolog aus der „Jungfrau von Orleans" vorsprechen. Das Ergebnis war — ein Gastspielvertrag mit dem Burgtheater. Echt laubeisch war die Frage, die er auf ihre Bitte, als erste Gastrolle in dem Stück „Ich bleibe ledig" spielen zu dürfen, in welchem sie in Breslau den größten Erfolg hatte, an sie richtete: „Gefallen Sie sich auch in dieser Rolle?" Unter die vielen typischen Bemerkungen Laubes, von denen man immer wieder sagen muß: Das ist echter Laube! rangiert auch das entzückende Wort, das ihm, der in allem und jedem immer nur das Theater und seine Möglichkeiten sah, herausrutschte, als bald, nachdem die Baudius nach Wien gekommen und heftig erkrankt war, ihre Mutter ihm klagte, sie sei in ihren Fieberphantasien so wild und heftig gewesen, habe dabei sogar mit den Fäusten gedroht, so daß der Direktor mit ihrem Mutterherzen wohl Mitleid haben werde. Worauf Laube ebenso erfreut als erstaunt ausrief: „So? Wirklich? Heftig? Garstig? Mit den Fäusten gedroht? Bravo, bravo! Zeigt von Temperament! Da wird sie doch vielleicht ins Tragische hinaufkommen!" Reizend war's und unsere liebe Frau Wilbrandt bestätigte mir das gelegentlich liebenswürdig schmunzelnd, daß sich Laube ihr gegenüber auf den Theateransager als Orakel berief, der ihm erklärt habe, sie würde gefallen und passe für das Burgtheater. Die schüchterne Debütantin blickte verwundert drein, denn sie hatte ja in Wien noch mit niemandem gesprochen. Auch mit dem freundlichen Herrn nicht, der sie vom Bahnhofe abholte. Laube ließ sich jedoch nicht irremachen: „Ihr Wesen hat ihm eben doch gefallen; er hat ein gutes Urteil. Er war es auch, der meinte (lächelnd), das Fräulein sollte das Käthchen von Heilbroen spielen."

Der Theateransager hat recht behalten. Die Künstlerin, damals noch Auguste Baudius, hat dem Publikum gefallen, als das Kleistsche Käthchen Furore gemacht und durch lange, lange Zeit den jungen wie den älteren Herren die Köpfe verdreht und das Herz höher schlagen gemacht. Die berühmten Augen der Baudius, aus denen wirklich ein blauer Himmel lachte, ihre apfelfrischen Wangen, ihr von Genien des Frohsinns umspielter kleiner Mund, ihre ungezwungenen reizvollen Bewegungen, der sonnenhelle, herzerobernde Tonfall ihrer Stimme, kurz der ganze undefinierbare Zauber ihres Wesens wirkten zusammen, um die Darstellerin der Titelrolle in der, ach so süßlichen Komödie der Birch-Pfeiffer „Ein Kind des Glücks" wirklich auch außerhalb der Bühne zu einem Glückskind zu machen. Oh, über diese himmelblauen Augen der Baudius! Was wurden sie von uns Tertianern aufwärts in allen Versmaßen an-

gedichtet! Ein „Baudius-Bund der Jugend" ward errichtet worden, der, so oft die Gefeierte auftrat, ihr ein duftiges Sträußchen mit einer enthusiastischen Widmung in die Garderobe sandte. Sie ward aber nicht allein der Liebling des Publikums, sondern auch ihrer Kollegen und ihre herzbezwingende Art eroberte sich sogar, was gerade in dem damals so kastenartig eingeteilten Burgtheater viel sagen wollte, ihre engeren Kolleginnen. Ihr eigen Herz schlug aber erst höher, als Meister Amor ihren Weg mit dem Adolf Wilbrandts kreuzen ließ. Er kam zu den Proben seiner Stücke „Jugendliebe" und „Unerreichbar". Es war im Jahre 1871, als sich die ersten Fäden zwischen dem Dichter und seiner kongenialen Interpretin spannen. Zwei Jahre darauf, im Weltausstellungsjahr, wurde die Arabella in seinem Lustspiel „Die Vermählten" — die Vermählte Adolf Wilbrandts. Die Trauung ging in vollster Heimlichkeit vor sich — offenbar wollte das junge Ehepaar nicht allein den unausbleiblichen Rummel vermeiden, sondern auch die immer mächtiger angewachsene Schar der schmachtenden Verehrer der Künstlerin nicht so schwer treffen. Auch Heinrich Laube trat wärmstens dafür ein, daß nicht viel Aufhebens gemacht werde. „Ist mir überhaupt unangenehm" — knurrte er —, „wenn eine junge Schauspielerin, die auf der Bühne Liebe vorzumachen hat, heiratet. Erstickt die Illusion! Am liebsten wäre mir das Zölibat für Schauspielerinnen!" Außer dem jungen Paar wohnten der Trauung nur fünf Zeugen an: Laube und seine Gattin Iduna, Fanni Elßler und der Kollege der Braut Hermann Schöne, der gemeinsam mit dem Schriftsteller Faust Pachler als Beistand fungierte. Erst eine Woche nach vollzogener Trauung verbreitete sich die Kunde, Auguste Baudius sei Auguste Wilbrandt geworden. Die treue Stammgarde der vergötterten Künstlerin war ganz perplex, konnte es nicht fassen. Als die Baudius zum erstenmal als Frau Wilbrandt auftrat, begrüßte sie ein Beifallssturm, und jeder Abgang, ja jedes beziehungsreiche Wort ihrer Rolle wurde vom Publikum benutzt, um der Anmutsreichen die Sympathien auszudrücken.

Wilbrandt ward von nun ab in die enggeschlossene Burgtheaterfamilie aufgenommen, die es sich auch nicht nehmen ließ, als viele, viele Jahre später der Dichter seinen fünfzigsten Geburtstag feierte, ihm eine besondere Huldigung darzubringen. Es war zur Sommerszeit, welche seit langem die beliebtesten Künstler des Burgtheaters, Sonnenthal, die Hartmanns, die Gabillons, Schöne usw. an den sonnigen Gestaden des Grundlsees unweit von Aussee versammelte. Gabillon, der ja ein ganz besonderes Talent für das Arrangement origineller Feste hatte, zimmerte eine große

Plätte, nicht unähnlich dem primitiven Segelfloß, das Ulysses dank der hilfreichen Kalypso sich für seine Heimfahrt zurechtmachte. Gabillon dekorierte das Wasserfuhrwerk wahrhaft kunstreich, baute sogar einen Baldachin aus Tannenstämmen und Reisig. Wilbrandt wurde von ihm und Hallenstein in einem Ruderboot feierlich „eingeholt" und auf die große Galaplätte geleitet, wo ihm Sonnenthal in schwungvollen Worten den Willkommgruß bot und ihn die, selbstverständlich in steirische Dirndltracht gekleideten Kolleginnen erwarteten, um aus alten Trinkhörnern den Willkommtrunk zu kredenzen. Die Sage erzählt, daß es beim besten Willen Wilbrandt nicht gelungen war, den Heimweg in sein Hotel allein zu finden . . .

Eines ihrer stolzesten Erlebnisse konnte unsere Wilbrandt im August 1867 verzeichnen, als sie bei der Zweikaiserzusammenkunft in Salzburg vor Napoleon III. und der schönen Kaiserin Eugenie spielen durfte. Dieser rein freundschaftliche Besuch des Kaisers der Franzosen hatte den Charakter einer Kondolenzvisite. Wenige Wochen vorher war Kaiser Max von Mexiko in Queretaro erschossen worden und das französische Kaiserpaar machte sich — wie aus einem im Geheimen Staatsarchiv aufgefundenen Telegramm des Fürsten Metternich an Beust bekannt wurde — für das tragische Schicksal, das den unglücklichen Kaiser von Mexiko getroffen hatte, in gewissem Sinn mitverantwortlich; Metternich sah den Kaiser der Franzosen und die Kaiserin weinen und sich gegenseitig Vorwürfe machen. Kaiser Franz Josef und Kaiserin Elisabeth wollten aber nicht, daß durch die Trauer, die über das österreichische Kaiserhaus gekommen war, auf die Festlichkeiten zu Ehren des illustren französischen Besuches auch nur der geringste Schatten falle. Und so wurden nicht allein glänzende Diners, ein Fest bei den Hellbrunner Wasserspielen, sondern auch ein Théatre paré veranstaltet. Kaiser Franz Josef beorderte eine Auslese der Burgtheaterkünstler nach Salzburg und man hatte alle Mühe, in dem kleinen, alten Theater Vorstellungen zuwege zu bringen, die höheren Ansprüchen genügen konnten. Auguste Baudius spielte ihren entzückenden René in „Wildfeuer" und wurde außerordentlich gefeiert. Napoleon III. machte ihr die scharmantesten Komplimente. Sie und Charlotte Wolter teilten sich in die Triumphe, welche die erlauchte Burgtheaterkunst errang. Die Kaiserentrevue hatte natürlich einen mächtigen Fremdenstrom nach Salzburg gebracht, der große Wohnungsnot zur Folge hatte. Auch die beiden Künstlerinnen, die Baudius und die Wolter, wußten davon ein Lied zu singen, denn aller Bemühungen des Reisemarschalls des Burgtheaters ungeachtet gelang es

nicht, für jede der Damen ein Zimmer zu beschaffen, und so mußten die Hohepriesterin der Tragödie und die Vertreterin der heiteren Muse nicht nur die Theatergarderobe, sondern auch das Schlafzimmer miteinander teilen. Auch vor der alten deutschen Kaiserin spielte (im Schönbrunner Schloßtheater) die Wilbrandt, und zwar war's das erste Mal, daß sie nach ihrer Verheiratung die Bühne wieder betrat. Der Hof amüsierte sich köstlich über den verschmitzten Jungen, den sie in Sardous „Unsere guten Freunde" darstellte. Nach der Vorstellung empfingen die Majestäten die Künstler. Baumeister, der aus seinem Herzen keine Mördergrube machte, witzelte, bevor sie eintraten, es komme ihm vor, als wenn „wir an der Leine hereingeführt" würden, und als sie fortgingen, sagte er, der das peinliche Gefühl der Fürstlichkeiten bemerkte, die sich den Kopf zerbrachen, was sie reden sollten: „er hätte gedacht, man würde auch gefragt werden, ob die Hofschauspieler zu Neujahr einen neuen Anzug bekommen und wieviel Gage sie haben?" Bei diesem Empfang sprach Kaiserin Augusta als Tochter Weimars eingehend mit La Roche, tauschte mit ihm Erinnerungen aus und frug ihn über seinen Verkehr mit Goethe aus.

Reizvoll erzählt die Künstlerin, die zu plaudern weiß, ohne jemals geschwätzig zu sein, wie ihr Dingelstedt bald nach ihrer Vermählung als „Hochzeitsgabe" die weibliche Hauptrolle in dem neuesten Stück ihres Gatten sandte. Dingelstedt hielt große Stücke auf Auguste Wilbrandt-Baudius, aber das neueste Werk ihres Gatten: „Suchet, so werdet ihr finden" war ein schlechtes Stück. Der Dichter machte später auch aus ihm eine Novelle, der er den Titel gab: „Große Zeiten". Die Rolle der Marie, so kritisierte Frau Auguste Baudius sich selbst mit reizender Offenheit, lag jenseits der Grenze ihres Könnens. Entzückend nun, wie die Wilbrandt im letzten Akt ihre Hände auf den als passiven Zuschauer in der zweiten Kulisse stehenden Dichtergatten legte und ihm zuflüsterte: „Bist du mir böse?" Er darauf: „Böse? Ja, warum denn?" — „Nun, es ist ja kein Echo da, sie gehen nicht mit und . . . die Wolter hätt' spielen müssen . . . ich bin schuld daran!" Darauf Wilbrandt ganz offen und aufrichtig: „Ach bewahre, du bist nicht schuld daran, die unten haben recht, das Stück ist schlecht, ich schreibe ein besseres!" Förmlich stolz war die Wilbrandt, daß sie nicht die Schuldige, sondern bloß die Mitschuldige gewesen.

Nicht viel hat übrigens gefehlt und die deutsche Bühne wäre um unsere Wilbrandt gekommen. Sie weilte Ende der Siebzigerjahre in Paris, wo man damals noch in deutscher Sprache rezitieren durfte und damit Triumphe ernten konnte. Lafontaine, an den sie empfohlen

war, war von ihrer reizvollen Darstellungsgabe derart entzückt, daß er sie veranlassen wollte, dem deutschen Theater Valet zu sagen und — zur französischen Bühne, also ins Feindeslager überzugehen. Sie hat mit diesem Gedanken auch eine Zeitlang kokettiert, zumal Lafontaine ihr in einer Komödie: „La servante" eine Rolle auf den Leib geschrieben hatte, die sie hätte abwechselnd in deutscher und französischer Sprache spielen sollen. Auch Dumas fils war von dieser Idee begeistert und schrieb die polnische Gräfin in „Affäre Clémenceau" für ihre Individualität. Doch die gute Deutsche Wilbrandt widerstand. Sie spielte dann dreißig Jahre später die polnische Gräfin im Theater an der Wien. Sie schrieb mir damals:

„Der Erfolg hat mein Selbstvertrauen so gehoben und ich war an den nächsten Abenden hoffentlich viel besser als am ersten, wo ich schrecklich an Kopfweh und Lampenfieber litt. Sie haben mir eine große Freude gemacht. Ich bitte Sie, ein Wort nach Berlin zu berichten. Berlin ist mir aus dem Grunde besonders wichtig, weil ich unter Brahm eine so ganz unwürdige Utilité-Stellung hatte, so daß dies eine Rehabilitierung ist.

Herzliche Grüße Ihrer alten
Wilbrandt-Baudius.

Unsere liebe, gemüt- und geistreiche Frau Wilbrandt ist zugleich eine Art Ahnfrau des Burgtheaters, die aber nicht geistert, sondern den Geist des alten Burgtheaters verkörpert. In ihren Händen ruht das Großsiegel der berühmten Tradition dieses Hortes deutscher Bühnenkunst.

Antonie Janisch.

(Die letzte „Burgtheatergräfin".)

Wenn sie so verhältnismäßig rasch vergessen wurde, die einst die Wiener auf Händen getragen, der heutigen Generation ihr Name, der einst durch alle Gassen getragen wurde, wie ein ganz leise nachzitternder Schall aus weiß Gott wie lang vergangenen Zeiten klingt, so hatte Antonie Janisch sich das selbst zuzuschreiben, vielmehr ihrem Fatum. Ist sie doch vorweg aus Eitelkeit, knapp am Ende der Dreißig, im Vollbesitz ihres eigenartigen Talents, ihrer leuchtenden Schönheit und ihres eigentümlich schillernden und undefinierbaren Reizes aus freien Stücken vor fast vier Jahrzehnten aus dem Burgtheater geschieden. Ringt sich eine Künstlerin einmal diesen schweren Entschluß ab, bleibt sie standhaft und lebt nur mehr den Erinnerungen an ihre Triumphe, so kommt dieser Verzicht einem völligen Sichaufgeben gleich, ist es, als würde die, die solchen Heroismus aufbringt, den Schleier genommen haben. Dem Bühnenleben entsagen heißt für die meisten, jedenfalls für die Frauen, fast dem Leben entsagen; fühlt man den Bretterboden nicht mehr unter sich, so vermeint man, den Boden überhaupt unter den Füßen zu verlieren und zu versinken — zu versinken in das Meer der Vergessenheit . . . Die Verhältnisse waren im Falle Janisch jedoch stärker als ihr eiserner Wille: ein Jahrzehnt später, unter Burckhard, betrat sie nochmals, allerdings nicht mehr in ihrem eigentlichen Fach, die teuren Bretter, um sich etwa zwei Jahre später endgültig von der Bühne zurückzuziehen. Eine Aureole hatte Antonie Janisch, die Schöpferin so vieler feingetönter Pastellbilder der Bühne umgeben. Ein stilles Altern mit all seinen Beschwerden war über die schicksalsgeprüfte Frau gekommen, die vor wenigen Monaten, nahe der Achtzig, gestorben ist. Ihre Wiege stand in Wien. Sie, die in Helle und Glanz wandelte, umrauscht war von den Huldigungen des Burgtheaterpublikums und auch außerhalb der Bühne auf große gesellschaftliche Erfolge hinzuweisen vermochte, grüßte schmerzgebeugt die Abendsonne des Lebens. Laubes Falkenauge hat auch aus der Darstellerin der kleinen Feenrolle

eines Ausstattungsstückes im Theater an der Wien erkannt, daß da ein entwicklungsfähiger Talentkeim vorhanden sei, sagte es ihr rund heraus, wies sie an Lewinsky, der die damals Siebzehnjährige zur Melitta „herrichtete". Die Götter Griechenlands und die edle Sappho haben wohl der Unreifen die Versündigung an Grillparzer verziehen!

Wie sie zum Theater kam, wie ihr allmählich die Flügel wuchsen, ist eigenartig genug. Das Theater mußte ihr nämlich erst suggeriert werden, denn was wußte das armselige notleidende Vorstadtmädel vom Theater! Woher auch nur die vierzig Kreuzer für den Galeriestehplatz (jawohl vierzig Kreuzer und nicht mehr kostete damals das Entree in den „Olymp", der den Studenten wirklich und wahrhaftig als das „höchste" Ziel, als der siebente Himmel erschien!) nehmen? Sie war eine, von denen der Dichter so beweglich singt: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß, wer nie die kummervollen Nächte ꝛc.". Ging doch die Sage, die Janisch habe vor ihrem achtzehnten Jahr das Theater bloß von außen kennen gelernt. Ein paar Wanderjahre mit den unausbleiblichen Enttäuschungen folgten dem mißglückten Melitta-Experiment im Burgtheater. Die Novize hatte aber Blut geleckt, Theaterblut, und ließ nicht locker. Im Hamburger Thaliatheater, wo sie erst nur mühsam den Fuß in den Steigbügel setzen konnte, entschied sich ihr Schicksal, ihre Zukunft, wie ja von Hamburg aus mit seiner großen Theatertradition uns auch die Wolter und so manche andere Berühmtheit zugeflogen kam. Direktor Maurice teilte damals der Janisch die Preziosa zu und über Nacht war die Künstlerin gemacht und zugleich ein Kassenmagnet geworden.

Eine herbe Jugend war ihr beschieden gewesen. Schmalhans war Küchenmeister im Hause ihrer Eltern, das verschlossene Mädchen fand wenige Freundinnen und sie wußte selbst nicht, was mit sich anfangen, war mit der Zeit sich selbst überdrüssig geworden. Sie schwankte, ob sie ins Kloster gehen, sich hinter den starren Mauern sozusagen lebendig begraben lassen oder ob sie diesem für sie so wenig Reize bietenden Dasein ein freiwilliges Ende machen sollte. Als ihre Gewissensnot am höchsten war, schickte ihr der Zufall eine Trösterin, die allerdings, wenn die kleine Toni damals denkreifer gewesen wäre, auf sie eher abschreckend hätte wirken müssen. Diese Trösterin war nämlich eine herabgekommene, vom Schicksal zermürbte Opernsängerin a. D. Bianca und sie war es auch, die, entzückt von den herrlichen Gaben, die die Natur dem jungen Mädchen gegeben, in ihr den Gedanken aufkeimen ließ, es gleichfalls mit dem Theater zu versuchen. Ihre eigentliche Ausbildung hatte die Janisch der

berühmten Frieb-Blumauer zu danken, die für die Berliner in jungen Jahren so eine Art Helene Hartmann und im Alter eine Art Haizinger war. Laube, der sich in seiner Meinung über das von ihm aufgespürte Talent der Janisch nicht wankend machen ließ, genoß den Triumph, daß einer seiner Nachfolger, Dingelstedt, fünf Jahre später Fräulein Janisch gastieren ließ und mit ihr einen Treffer erzielte. In einem Vorschlag an die Hoftheaterintendanz bezeichnete er ihr Engagement als „für das Burgtheater von entschiedenem Vorteil". Sie beging einen Akt der Felonie, indem sie infolge einer zwei Jahre später vor sich gegangenen Verheiratung mit einem Grafen Arco — die Ehe war von nicht langer Dauer, hauptsächlich infolge der noblen Passionen der Gräfin — ihren Kontrakt brach. Es war dies, soweit ich es ermitteln konnte, in den Annalen des Burgtheaters der erste und einzige Fall, und man kann ermessen, welch peinlichen Eindruck das gerade von dieser Künstlerin ganz unerwartete Vorgehen hervorrief. Der Oberstthofmeister Fürst Hohenlohe sah sich genötigt, diesen Fall dem Kaiser in einem besonderen Vortrag mitzuteilen. Die Reue folgte auch auf dem Fuße und ein von ihr geschriebener, in meinen Händen befindlicher Brief an Direktor Dingelstedt ist in seiner Form und seiner Fassung überaus charakteristisch, ja einzigartig. In dem das Datum des 6. November 1874 tragenden Schreiben heißt es:

„Es ist jetzt ein Jahr, daß ich durch meine Verheiratung mit dem Grafen Arco mich gezwungen sah, meinen Kontrakt zu brechen. Ich sage es selbst: brechen, denn ich fühle, daß ich eine inkorrekte Handlung begangen hatte. Ich kann es nicht genug aussprechen, wie sehr ich diesen Schritt von damals bereue, gerade Ihnen und einem Publikum gegenüber bereue, denen ich zu so großem Dank verpflichtet war.

Erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, welche Umstände mich bewogen, wieder zur Bühne zurückzukehren. (Es dürfte sich damals vorweg um Motive finanzieller Natur gehandelt haben, da der Gatte der Janisch, Graf Arco-Valley, den Bedürfnissen der Künstlerin wohl nicht ganz standhalten konnte, zumal die Gage der Janisch eine selbst für die damaligen Verhältnisse nicht ins Gewicht fallende war, denn sie betrug 2500 Gulden, wozu noch ein für hundert Abende garantiertes Spielhonorar von je 10 Gulden und ein Garderobegeld von 2000 Gulden hinzukam. A. d. R.). Genug, ich komme, um meinen Fehler von damals zu büßen und ich werde jede Strafe hinnehmen, wenn nicht anders das Hofburgtheater mir seine Tore unversöhnlich verschließen sollte. Ich kehre nunmehr mit verdoppelter Liebe zu meiner Kunst und mit dreifachem Pflichteifer für das Institut zurück, welches ich niemals hätte verlassen sollen. Ihre hochachtungsvoll und dankbar ergebene

Antonie Arco-Janisch."

Der Canossagang hatte Erfolg und die bußfertige Künstlerin wurde dem Burgtheater wieder gewonnen, doch wurde ihr die Zahlung der Konventionalstrafe, rund 7000 Gulden, nur zur Hälfte erlassen. Wie gewissenhaft man damals sozusagen ohne Ansehen der Person vorging, dafür zeugt der Umstand, daß das Obersthofmeisteramt in einem Dekret an Dingelstedt ausdrücklich bemerkte, die Frage des Wiederengagements der Janisch sei einzig von der Erwägung abhängig, „ob ihre Wirksamkeit an der Hofbühne" in artistischer Beziehung besonders wünschenswert sei. Der Friede mit der Künstlerin wurde jedoch geschlossen und sie gehörte fortab wieder dem Burgtheater bis 1883 an, eine Periode, in der sie eine Reihe wahrhaft vorbildlicher, von dem ganzen süßen Zauber echter Weiblichkeit und ungemachter Vornehmheit erfüllter Gestalten verlebendigte, so das Kleistsche Käthchen, die Desiré neben Sonnenthals unvergleichlich packendem Risler, die Marguerite im „Vornehmen Edelmann", die Agathe in der „Tochter des Fabricius", die Carline im „Marquis von Villemer". Sie war so recht nach dem Herzen der Wiener und der Wienerinnen, die ja für „Sentiments" immer so viel übrig hatten.

Und doch fühlte sich dieser Unrast im Schatten der weiblichen Titanen, der Wolter, der Gabillon, der Hartmann nicht restlos glücklich und unternahm wieder eine Wanderfahrt, bei der das Schicksal der Janisch mitunter recht übel mitspielte. Der graue Spinnenflor der Sorge breitete sich um die Vielgeprüfte; von unerbittlichen Gläubigern in die Enge getrieben, war sie europamüde geworden und beschloß, ihr Glück in Amerika zu versuchen. Doch lange fand sich kein Betätigungsfeld, obwohl sie mit der ihr eigenen Energie einige Rollen in englischer Sprache studierte und darin auftrat. Ihre Barschaft war bis auf fünf Dollar zusammengeschmolzen, da trat in New-York auf dem Broadway eine verkümmerte Frauengestalt auf sie zu und flehte um eine milde Gabe. Die Janisch zerdrückte in ihrem Auge eine Träne und gab der Armen die fünf Dollar, den Rest ihres einst „fürstlichen" Vermögens. Dieses Wohltun sollte wie im Zaubermärchen, auf der Stelle Segen bringen. Als deus ex machina begrüßte sie ein paar Häuser weiter ein angesehener New-Yorker Theatermanager, der keine Ahnung davon hatte, daß sie sich in Amerika befinde, sie förmlich atemlos fragte: „Sind Sie noch frei?" Die Janisch erfaßte sofort die Situation und gab die kluge Antwort: „Nicht ganz, ich bin halb gebunden!" Doch der Agent ließ nicht locker und das Ergebnis war ein glänzendes Gastspiel, das die Künstlerin auch materiell reich befriedigte. Als edle Seele begab sich die von der Welle des Glücks so unverhofft Emporgetragene tagelang in die Nähe des Broadway, in dem sie die

Bettlerin, die für sie die Gestalt einer gütigen Fee angenommen hatte, ansprach, um sie, was ihr endlich gelang, wiederzufinden und sie reichlich zu beschenken. Doch alte Liebe rostet nicht und nach Jahren kehrte sie, wie schon erwähnt, zum drittenmal in die „heiligen Hallen" auf dem Michaelerplatz zurück, um sich 1894 dauernd ins Privatleben zurückzuziehen. Im vorigen Jahr ist sie einsam gestorben. Die großen, sprechenden, träumerischen, fast kindlich blickenden, ein reiches Seelenleben offenbarenden, fragenden Augen der Janisch, die, wenn sie die Fülle des Schmerzes auszudrücken hatten, wundersam berührten, wie die eines todwunden Rehes, die schmiegsame, prachtvoll modellierte Gestalt, ihre grazilen, gazellenhaften Bewegungen, ihr klartönendes, gleichsam an den wohllautenden Klang einer Silberschelle gemahnendes Organ, in dem immer etwas Rührendes, Herzbewegendes zitterte, so daß man von ihr sagte, sie habe eine Träne in der Stimme, die freie Anmut ihres Wesens, dazu der vorbildliche Geschmack, den sie, eine Art weiblicher Apostel der Mode, entfaltete, ließen es begreiflich erscheinen, daß die Künstlerin wie die Person in gleichem Maße bestrickend wirkte.

Es erfüllte mich mit unsagbarer Wehmut, als ich vor einigen Jahren der Künstlerin wieder begegnete. Ihre Gestalt war nicht mehr ganz aufrecht, die vielbesungenen Augen hatten ihre Leuchtkraft stark eingebüßt. Es war der Schatten der Maria. Aus der Künstlerin, der das Leben nichts schuldig blieb — und die, weiß Gott, auch dem Leben nichts, aber schon gar nichts schuldig geblieben — war eine sonderbare Heilige geworden. Ich traute meinen Ohren nicht, als sie im Laufe des Gespräches, ohne viel damit zu prunken, sagte, sie sei — Theosophin geworden, gehöre der Wiener theosophischen Besant-Gesellschaft an (die, nebenbei bemerkt, auch die geistig hochstehende Gattin des bekannten, volkstümlichen Charakterkomikers Thaller zu ihren eifrigsten Mitgliedern zählt) und beschäftige sich mit heißem Bemühen, die Erkenntnislehren sich zu eigen zu machen. Es reizte mich, sie sozusagen auf Theosophie zu examinieren, und ich war überrascht, wie die, ach, so Weltliche und ach, so Sündenbeladene, in Erkenntnis Gottes und der göttlichen Dinge Bescheid wußte und welch tiefe Innigkeit des religiösen Empfindens ihr zu eigen war.

Eine büßende Magdalena!

Auch diese Periode wurde durch das schwere Eingreifen eines unerbittlichen Schicksals für die Künstlerin abgeschlossen. Jahrelang siechte die Arme, die ein „Einsam" geworden war, in ihrer, wenn auch mit allem Komfort ausgestatteten kleinen Wiener Wohnung hin. Zu der Trübung ihres Sehvermögens hatte sich vor geraumer Zeit ein schwerer Nervenan-

fall gesellt, der eine teilweise Lähmung zur Folge hatte und sie psychisch tief herabdrückte. An das Heinesche Matratzengruft-Martyrium gemahnte das schwere Siechtum der gefeierten Schönheit und erfolgumrauschten Burgtheaterkünstlerin von einst. Wo sind die Zeiten, da die Janisch in den mit wirklich erlesenem Luxus ausgestatteten Räumen ihrer Ringstraßenwohnung (gegenüber dem ehemaligen adligen Kasino) intime Feste gab, exquisite Soireen, deren Teilnehmer eine Musterkarte der eleganten Wiener Gesellschaft darstellten! Auf originelle Unternehmungen verstand sie sich überhaupt aus dem f f. Wem sonst wäre es jemals eingefallen, für die Hochzeitsreise, die die neugebackene Burgtheatergräfin nach dem Wunderland der Pyramiden machte, in Ungarn eine Zigeunerkapelle anzuwerben, mit der die Neuvermählten während der Honigwochen auf einer kleinen Yacht nilaufwärts, nilabwärts fuhren und sich an den schmachtenden, lockenden, bald tiefsentimentalen, bald himmelhoch jauchzenden Melodien förmlich berauschten! Das Land der Pharaonen hat wohl niemals gleiches gesehen und gehört . . .

Antonie Janisch — auch dieser Name ist Schall und Rauch.

Katharina Schratt.

(Laubes Glücksstern.)

Mit wahrhaft jugendlichem Wagemut hatte Heinrich Laube, der alte Achtundvierziger, der auch in diesem bedeutungsschweren Jahre zum Direktor des Burgtheaters, damals „Hof- und Nationaltheater", ernannt wurde, 1872 das Stadttheater auf der Seilerstätte förmlich aus dem Boden gestampft. Er wollte Revanche üben für die ihm von der Hoftheaterbehörde zugefügte Unbill, doch der Erfolg stellte sich anfangs nicht ein, gerade weil Publikum und Kritik wegen des ausgegebenen Schlagwortes: Burgtheater-Konkurrenzbühne einen allzu hohen Maßstab anlegte. Da pochte eines Tages unversehens Frau Fortuna an die Tür Heinrich Laubes, das Glück in Gestalt einer strahlend schönen, sonnig-anmutigen Naiven, ausgestattet mit allen Vorzügen des österreichischen Wesens, einer blutjungen Brünetten mit leuchtenden Augen, aus denen der Schalk blitzte. Sie kam nach kurzem Bretterwallen vom Berliner königlichen Schauspielhaus, sprach Laube vor, und der Falkenblick des alten Theaterhaudegen erkannte sofort den Flügelschlag eines Talents von großer Entfaltungsmöglichkeit, kurz eine Verheißung. Die neue Entdeckung Laubes war — Katharina Schratt. Sie kam, wurde gesehen und siegte. Laube, dem sie bis an den Rand seines Lebens in inniger Dankbarkeit zugetan blieb, nannte sie allezeit seinen Glücksstern. Als eine Art „Vater der Debütantin" folgte er von seiner Loge aus, mit mehr Lampenfieber fast als die Künstlerin selbst, ihrem ersten Auftreten als das Kleistsche Käthchen. Gleich als wäre heller Frühlingssonnenschein in das Stadttheater eingezogen, so wirkte die duftige, poesieverklärte Gestaltung des Heilbronner Käthchens durch Katharina von Baden. Fräulein Schratt war förmlich über Nacht der erklärte Liebling des Publikums geworden. Als Laube ein Jahr später, verstimmt und verärgert, die Direktion niederlegte, verließ die Schratt mit ihm das Stadttheater und kehrte erst wieder, als er das Direktionszepter zum zweitenmal ergriff. Eine wahre Korona schöner und interessanter Künstlerinnen hatte der erfahrene Publikums- und Frauenkenner Laube

im Stadttheater vereinigt. Helene Wewerka, die damals, heute wäre dies ein Ding der Unmöglichkeit, aus Tschechien geholt wurde, Katharina Frank, die große Tragödin mit dem scharf geschnittenen Judithkopf, Ernestine Wiehler, die nachmalige Gemahlin Tyrolts Mathilde Kühle und die leidenschaftsvolle Nina Weisse bildeten mit der Schratt die Schönheitsgalerie des dramatischen Laube-Museums.

Die künstlerische wie die gesellschaftliche Stellung, die sich Katharina Schratt, die immer und in allem eine untadelige Dame war, in Wien erwarb und um die sie viel beneidet wurde, dürfte in den Annalen der Wiener Theater vereinzelt verzeichnet sein. Die Heiterkeit und Frohlaune in Person, war sie nicht allein zu allen lustigen Streichen zu haben, sondern auch immer darauf aus, solche zu ersinnen. Sie verfügt aber auch über ein seltenes ästhetisches Empfinden und es entwickelte sich bei ihr ein geradezu stupendes Verständnis für Kunstgegenstände, namentlich für Antiquitäten. Schon damals legte sie das Fundament für ihre wahrhaft erlesene Bilder-, Porzellan- und Antiquitätensammlung, studierte alle Auktionskataloge und blieb keiner für Kunstverständige reizvollen Versteigerung fern.

Das Alltägliche blieb der Schratt immer gleichgültig, während sie das Absonderliche, das ein wenig Exzentrische mächtig reizte. Auch bei soliden übermütigen Späßen war sie stets dabei. So steigt in meinem Gedächtnis ein nächtlicher Spuk auf, den die liebenswürdige Künstlerin mit dem armen Girardi und einem Kollegen vom Stadttheater Ende der Siebzigerjahre aufführte. In Ausübung meiner journalistischen Berufspflichten hatte ich damals in der Druckerei der „Vorstadtzeitung", jetzt „Volkszeitung" (die sich in einem Nebengebäude der großen Salmschen Eisengießerei in der Marxergasse befand), zu tun. Im Begriffe, gegen die erste Morgenstunde fortzugehen, traten mir plötzlich im Mondlicht drei hinter eisernen Figuren versteckt gewesene vermummte Gestalten entgegen. Der unheimliche Eindruck verflüchtigte sich rasch, als sich unter schallender Heiterkeit die lustige Kumpanei demaskierte. Bald darauf war die Reihe an ihnen, zu erschrecken. Ich lud das Trifolium ein, mir in den Redaktionsraum zu folgen, und ließ eine in fliegender Eile verfaßte Notiz setzen, in welcher über den nächtlichen Besuch berichtet wurde. Binnen zehn Minuten war der druckfeuchte Bürstenabzug, die sogenannte „Fahne", in meinen Händen; die förmlich entgeisterten Gesichter sehe ich heute noch vor mir.

In der Achtzigerjahren erfuhr Frau Schratt eines Tages, daß im Irrenhause, das sich damals noch in der Lazarettgasse befand, ein Ball für die Leichterkrankten stattfinden werde, an dem auch geladene

Gäste teilnehmen konnten. Von diesem Augenblick an ließ sie der Wunsch nicht mehr los, diesen Ball zu besuchen. Sie wandte sich an mich mit der dringenden Bitte, ihr eine Einladung zu verschaffen und sie in das düstere Haus zu begleiten. Ihre leichte Erregbarkeit kennend, versuchte ich, ihr die bizarre Idee auszureden und stellte ihr vor, wie übel gerade auf eine so sonnig-heitere Natur, wie die ihre, die Eindrücke wirken könnten, die da auf sie einstürmen würden. Doch da half nichts; wenn sich die Schratt einmal etwas in den Kopf gesetzt hat, gibt es kein Wenn und Aber. Der damalige Direktor der Irrenanstalt Regierungsrat Dr. Schlager zeigte sich hocherfreut und sehr geehrt, als ich ihm die Bitte der Künstlerin unterbreitete und händigte mir die Einladungskarte ein. Es war eine bitterkalte Februarnacht, ein Schneesturm fegte durch die Straßen, als wir durch den ziemlich stark ansteigenden düsteren Park zum Anstaltsgebäude fuhren. Die sonst so muntere und gesprächige Schratt war etwas kleinlaut oder, wie der Wiener zu sagen pflegt, „dasig" geworden, obwohl sie ihre innere Erregung niederzukämpfen suchte. Etwas beklommen war die Künstlerin und eine leichte Blässe überzog ihr rosiges Antlitz, als uns der liebenswürdige Direktor leichthin instruierte, daß wir uns, falls ein Anwesender mit uns ein Gespräch anknüpfe und vielleicht etwas verworren sich ausdrücke, nicht erstaunt zeigen, sondern auf den Gedankengang des betreffenden Patienten möglichst eingehen mögen. Der große Festsaal war von etwa hundert Personen erfüllt, von welchen ungefähr die Hälfte geladene Gäste waren. Der Irrenarzt, der die Honneurs machte, lenkte unsere Aufmerksamkeit auf den einen und den anderen „interessanten" Pflegling und führte uns direkt zu dem ehemals so berühmt gewesenen Maler Kratky, der seit seiner Erkrankung kunterbunte Bilder mit ganz verkehrten Perspektiven malte, die aber gleichwohl die Hand eines großen Künstlers zeigten. Plötzlich fand die Schratt ihre Unbefangenheit wieder und ließ sich mit Kratky in ein Gespräch über alte Bilder ein. Auch eine Frauengestalt ist mir in Erinnerung geblieben, eine blasse Dame mit ebenholzschwarzem Haar, die von dem Wahn befangen war, sie sei eine Nonne, und demzufolge immer, den Kopf gebeugt und die Finger ineinandergeschlungen einherging. Von einigen etwas aufregenden Episoden abgesehen — die Kranken, die sie verursacht hatten, wurden mit gütigem Zureden unauffällig aus dem Saal entfernt —, verlief die Tanzunterhaltung ziemlich normal und die Künstlerin, die mir schon zugeflüstert hatte: „Ich glaube, es wäre doch besser, wir verlassen den Ball", fand ihre gute Laune wieder. Hiezu mag auch ein tragikomischer Zwischenfall beigetragen haben. Ein dunkellockiger, hochaufgeschossener, junger Mann trat mit hastigen Be-

wegungen auf uns zu und reichte mir die Hand, die ich nur zögernd ergriff. Er merkte dies und sagte: „Ja, kennst du mich denn nicht mehr, deinen alten Kollegen vom akademischen Gymnasium?" Ich blickte dem Sprecher ins Auge und nun erkannte ich in ihm einen Kameraden F . . i, der schon auf der Schulbank durch sein sprunghaftes Wesen und seine übertemperamentvolle Art einen wunderlichen Eindruck gemacht hatte. So mancher von uns hatte damals gesagt: „Der ist reif fürs Narrenhaus!" Doch wirklich ernst hatten wir das nicht gemeint. Und nun — mir lief es kalt über den Rücken. Ich fragte ihn etwas befangen, wie er denn hieher komme und wie lange er schon in diesem Hause sei? Nun lachte er mir hellauf ins Gesicht. Er war nämlich Ballgast wie ich und eine doppelte Pointe: er hatte ursprünglich gedacht, i ch wäre ständiger Bewohner dieses Friedhofes der Geister . . .

Ein Souper, zu welchem uns die Direktion bat, vereinigte uns noch bis lange nach Mitternacht. Trotz aller Anregung und trotzdem sich die stillen Besorgnisse nicht gerechtfertigt hatten, mit welchen meine liebenswürdige Freundin das Haus betrat, befand sie sich doch in gedrückter Stimmung und kämpfte ihre Erregung schwer nieder. Sie erklärte mir dezidiert, ihre Nerven seien so aufgewühlt, daß sie außerstande sei, ihr Heim aufzusuchen, denn ihr bange förmlich vor der Nacht. Ich hoffte, daß die damals sehr hochgehenden Wogen der Karnevalslust sie in andere Stimmung versetzen würden, und sie nahm meinen Vorschlag an, ein Kaffeehaus unweit der damals Kärntnerring 15 gelegenen Wohnung der Schratt aufzusuchen. Wir hatten über alles mögliche geplaudert, die dritte Morgenstunde nahte heran — doch der zarte Flor, der sich über die Stimmung der Künstlerin gebreitet hatte, wollte noch immer nicht völlig weichen. Als ich zum Aufbruch mahnte, beschwor sie mich, noch ein Übriges zu tun und zur Beruhigung ihrer Nerven mit ihr eine kleine Wagenfahrt zu unternehmen. Und so fuhren wir denn, der bitteren Kälte trotzend, zwei- oder dreimal — um die ganze Ringstraße. Es schlug 5 Uhr, als ich die allmählich doch etwas aufgepulverte Künstlerin vor ihrer Wohnung absetzte.

Eines Tages wurde Wien ganz unvermittelt von der Nachricht überrascht, die Schratt habe geheiratet. Auch ihre besten Freunde hatten keine blasse Ahnung, daß die Bewerbung des liebenswürdigen Kavaliers Herrn v. Kiß einen so raschen Erfolg haben würde. Einer der Trauzeugen war der joviale Kollege der Schratt, der Komiker Karl v. Bukovics, der tausend Eide leisten mußte, das Geheimnis zu wahren. Die Trauung fand in aller Heimlichkeit in der Sakristei der Augustinerkirche statt.

Ein Tag des Triumphes, vielleicht des größten, den die Schratt in ihrer kometenartigen Laufbahn zu verzeichnen hatte, war die Verlebendigung der Gestalt der Kaiserin Maria Theresia. Franz v. Schönthan hatte zum Teil unter Berücksichtigung ihrer besonderen Wünsche, diese Komödie verfaßt, und niemand Geringerer als Kaiser Franz Josef erteilte der Künstlerin einzelne Ratschläge und Winke. So durfte sie auch die Bildnisse der großen Kaiserin aus dem Privatbesitz des Hauses Habsburg-Lothringen zu Kostümstudienzwecken benutzen. Schmuck von märchenhaftem Wert, er wurde damals auf anderthalb Millionen geschätzt, funkelte und blitzte auf Kopf und Nacken der schönen Frau. Sie erstrahlte vor Glück, das nur dadurch getrübt wurde, daß ihr heißester Wunsch, die Rolle auch vor dem Kaiser zu spielen, nicht in Erfüllung ging. Ein Freund sandte ihr ein ganz eigenartiges Geschenk, das sie in helle Begeisterung versetzte: einen Brief der Kaiserin Maria Theresia und einen solchen ihres Gemahls, des Herzogs Franz von Lothringen, mit den eigenhändigen Unterschriften in einer kostbaren Barockenveloppe mit Kristallglas. Sie meinte ursprünglich, daß es sich um ein wohlgemeintes Falsifikat handle, doch der Kaiser bestätigte die Authenzität der Unterschriften. Anläßlich der Premiere veranstalteten Schönthan und seine Gattin, die in ihrer Erscheinung merkwürdig an Maria Theresia erinnert, ein Souper, bei welchem Tewele, der unermüdliche Spaßmacher, ein Scherzgedicht vorlas (ich mußte den improvisierten Souffleur spielen), welches schildert, wie die große Kaiserin vom Marmorsockel vor den Hofmuseum herabsteigt, um sich ihre Kopie durch die Schratt anzusehen. Es hieß in diesem Gedicht unter anderem: „Ob es stimmt, was alle Leut' — Sag'n, daß der Herr von Schönthan — An alles, was die G'schicht' erzählt, — Gar so g'schickt sich lehnt an?" Und weiter: „Bald hätt's laut g'schrien wie dazumal — Als an Enkel sie bekommen, — Der Franzl hat a Madl kriegt, — Ein Musenkind voll Wonnen. — Schratts Schmuck ist wie die Trägerin — Ich bitte zu vergleichen, — Nachahmen kann man beide zwar, — Doch nicht ihr'n Glanz erreichen."

Die kleinen Dejeuners wie die großen Diners in der behaglichen Wohnung der Schratt erst auf der Seilerstätte, dann auf dem Kärntnerring, vorübergehend auf dem Rudolfsplatz und nun schon seit vielen Jahren abwechselnd in der mit wahrhaft subtilem Geschmack eingerichteten, biedermeierisch anmutenden Hietzinger Villa und in dem Palais schräg gegenüber dem Operntheater waren ja lokalberühmt und zeigten, daß Frau Schratt auch die Rolle der Hausfrau mit delikatester Repräsentationskunst tadellos zu spielen versteht. Es war ja längst ein öffentliches Geheim-

nis, daß Kaiser Franz Josef der väterliche Freund der Künstlerin gewesen, deren Naturell, deren offenes, freimütiges Wesen ihn, der in der Hofluft oft zu ersticken drohte, ungemein angemutet hatte, ihn wie die Kaiserin Elisabeth, die trotz der Mimosenhaftigkeit ihres Wesens zu der zartsinnigen Künstlerin gleichfalls aufrichtig-herzliche Beziehungen unterhielt. Väterlichen Freund habe ich den Kaiser genannt, und in der Tat brachte er ihr väterliche Milde und Güte und in allen Belangen freundschaftliches Empfinden entgegen. Sie ward seine Trösterin in schmerzvollsten Stunden. Als an den Ufern des Genfer Sees das Entsetzliche sich ereignete, weilte die Schratt in Gastein. Ich war einer der ersten, der die Authentizität der Genfer Schreckensbotschaft erlangte, und verständigte Frau Schratt auf telegraphischem Wege. Sie eilte, ohne die Koffer zu packen, nach Wien zum Kaiser, der ihr niemals vergessen hat, wie sie damals bemüht war, Balsam auf sein wundes Herz zu träufeln. Auch ihre Selbstlosigkeit bewunderte der Kaiser. Beharrlich schlug sie jede Auszeichnung und auch eine ihr angebotene Standeserhöhung für sich aus. Die Töchter des Kaisers sind unverändert von Dankesgefühlen für die edelherzige Frau erfüllt. Bezeichnend hiefür ist ein von unsagbarem Feingefühl und Herzenstakt zeugender Brief, den die vormalige Erzherzogin Marie Valerie bereits im ersten Jahre nach dem Tode des Kaisers an seinem Geburtstag an Frau Schratt richtete und in dem sie aussprach, wie sehr in dieser Stunde die Gedanken beider Frauen dem Entschlafenen sich wehmutsvoll zuwenden und wie dankbar sie der Künstlerin für die Sonnenstrahlen bleibe, die sie in das Leben ihres Vaters gebracht . . .

Helene Hartmann.

(„Frau Lerche.")

Helene Hartmann, das war die unerreichte Humoristin des alten Burgtheaters, sein sonniger Frohgeist, und sie hat sich ihre Herzensfrische, ihre Naivität bis an das leider allzu früh herangerückte Ende ihrer Tage bewahrt. Etwas Lerchenartiges eignete dieser fröhlich schwirrenden Gemütskomikerin, die mitunter ganz unvermittelt aus dem hellsten Lachen ins sentimentale Fahrwasser kommen konnte, wofür einmal Speidel das entzückende Wort fand, daß bei Helene Hartmann Sentimentalität und Schalk Wandnachbarn sein müssen, die durch eine unsichtbar gehende Tapetentür fleißig miteinander verkehren. Bei ihr hatte sich in der Tat Kunst in Natur verwandelt. Dabei besaß sie das Talent, jung zu bleiben, und als sie, nicht viel mehr als Vierzig, freiwillig ins ältere Fach übertrat, hat sie womöglich noch größere Erfolge erzielt als zu ihrer Naivenzeit, denn das Publikum zeigte sich von diesen so gar nicht mütterlichen Müttern, von diesen so gar nicht alten komischen Alten ganz besonders angeheimelt. Ihr munteres Geplauder, oft mehr zwitschernd als sprechend — sie tat lustige Wortarabesken mitunter auch aus eigenem hinzu — gemahnte an „Singraketen", wie Lenau das so reizend von der Lerche sagt. War Frau Lerche, so munter sie auch umherschwirrte, doch schon als Dreiundzwanzigjährige bereit, auch ältere Rollen zu übernehmen, vorausgesetzt, daß aus ihnen Kapital zu schlagen war, was ja der damalige Direktor des Burgtheaters Wolff, der Hampelmann in der Hand Münch-Bellinghausens, in der die Verleihung des Dekrets als wirkliche Hofschauspielerin betreffenden Eingabe mit folgenden Worten festnagelte:

„Auch ist Frau Hartmann gerne bereit, in das ältere Fach überzugehen. Ich wüßte keine Schauspielerin, die vermöge ihres versatilen Talents und ihres köstlichen humoristischen Tones so geeignet wäre, später das Erbe unserer Haizinger anzutreten, als Helene Hartmann . . ."

Zwanzig Jahre zählte sie erst, als sie 1867 ans Burgtheater kam, dem sie durch mehr als drei Jahrzehnte die unbeschreibliche Grazie ihres Humors schenkte, bis im März 1898 die Erdschollen auf ihren Sarg fielen. Es war damals den Wienern zumute, als wäre einer der kostbarsten Edel-

steine aus der Krone des Burgtheaters herausgebrochen worden. Das erste Debüt der Hartmann im älteren Fach war, als sie freiwillig von der Jugend Abschied genommen hatte, im Jahre 1889 die Rolle der Jungfer Ludmilla in einer liebenswürdigen Komödie des unvergeßlichen Karlweis „Bruder Hans". Gabillon bemerkte dazu in seinem Tagebuch: „Für die Hartmann ist das Stück ein Markstein. Sie spielte zum erstenmal eine komische Alte und war prachtvoll. Sie erinnerte lebhaft an die Haizinger." Welche Reihe köstlicher, humordurchtränkter, sonnenbestrahlter Gestalten hat diese kleine Frau mit den stets lachenden Augen, mit dem sinnlichen Mund, der nach einem sinnfälligen Wort sich ansah wie frisches Obst, mit ihrer zartmodulierten Stimme, ihrem lieben Schwäbeln, das sie niemals ganz abzustreifen vermochte, mit ihrer rundlichen Figur, die durch die ihr absolut nicht abzugewöhnenden Mehlspeisen immer rundlicher wurde, so daß sie mit der Zeit eine satte Lerche wurde, geschaffen! Ihr Lorle, das fast die Schöpferin dieser Figur, die Goßmann, vergessen machte, ihre berühmte Ungarin Ilka im „Krieg im Frieden", eine Paraderolle, in der sie das für eine Schwäbin besonders schwierige Kunststück virtuos zuwegebrachte, ein ungarisches Volksliedchen zu singen, ihre „Dame Kobold", ihre Eva im „Zerbrochenen Krug" und nun gar ihre Franziska! War sie doch in Wirklichkeit das Prototyp des grunddeutschen, grundaufrichtigen, herzhaft zugreifenden „Frauenzimmerchens", wie Lessing es in seinem unsterblichen Lustspiel geschildert. Sonnenstrahlen schienen ihr vorauszuhüpfen und wenn sie den frischen Mund auftat und dazu die Augen lustig zwinkern ließ, teilte sich dem Publikum eine wahrhaft sonnige Heiterkeit mit. Helene Hartmann war das gesunde Gelächter des Burgtheaters. Nur eine Frau mit einem so reichen Schatz an Gemüt und Herz konnte, nachdem sie ihre große Galerie humoristischer Gestalten geschaffen, Rührung erwecken, wenn sie beispielsweise in der „Schmetterlingsschlacht" als sorgenbeladene Mutter ihren Gefühlen Luft machte oder wenn sie als alte Frau Vockerath auf der Bühne erschien. Sie war, ich wiederhole es, ebenso gern alt, als sie jung gewesen, auch in diesem Fall ein weißer Rabe, besser gesagt eine weiße Lerche. Während im alten Burgtheater die Naiven wirklich das — alte Burgtheater repräsentierten, schlug sie, wie gesagt, dem Alter ein Schnippchen, indem sie ihm zuvorkam.

Bezeichnend ist auch nachfolgende von Adolf Wilbrandt verbürgte Tatsache. Eines Tages stürzte Helene Hartmann verzweifelt in die Direktionskanzlei und sagte spaßhaft wie immer: „Lieber Herr von Direktor!", jedoch ganz ernsthaft gemeint: „Um Gotteswillen, nehmen Sie mir

die Rolle in „Schauspielerei“ (das letzte ohne Erfolg gespielte Bühnenwerk Heinrich Laubes) ab, ich kann keine Naive mehr spielen!“ Wilbrandt war in Verlegenheit: „Was ist da zu machen, liebe Lene? Wenn's der Alte, Ihr Direktor von ehedem, durchaus will, so müssen Sie es tun! Inwendig jung, das sind Sie genug und auswendig wären Sie's ebenso, wenn Sie nur beizeiten das ihrige getan hätten, um sich schlank zu erhalten, und das sollten Sie jetzt noch tun! Eine Kur!“ Ein offeneres, weicheres, herzlicheres Gesicht, als Wilbrandt auf diese Worte entgegenblickte, konnte man, so erzählte gelegentlich er selbst, nicht sehen. „Aber Direktor“, antwortete Frau Lene, „Sie kennen mich doch! Wozu soll ich das anfangen — ich führ's ja doch nicht durch!“ Sie studierte also die Rolle, sah zum letztenmal Laube am Regietisch, der trotz seiner 77 Jahre noch immer guter Laune war, und holte sich durch ihr quellfrisches Wesen neuerdings einen starken Erfolg. Laube war enttäuscht, daß das Publikum über sein Stück enttäuscht war, sagte aber schließlich zu Wilbrandt nichts als „Abgeblitzt!“ und verschwand aus dem Burgtheater auf Nimmerwiedersehen.

Eine andere lustige Episode ihres Bühnenwallens erzählte sie mit Vorliebe. Es war gelegentlich eines Gastspieles mit ihrem nicht minder berühmten Kollegen Fritz Kraftel. Der Schauspieler, der in „Käthchen von Heilbronn“ ihren Vater spielen sollte, teilte ihr bei der Probe mit, daß die Szene vor der Klause in der Provinz gewöhnlich wegbliebe, so daß er bloß im letzten Akt mit ihr zu tun habe. Am Abend sah sie den Kollegen auf der verdunkelten Bühne nur flüchtig, endlich kam der letzte Aufzug und mit ihm die Szene, in welcher Käthchen dem alten Vater in die Arme zu stürzen hatte. „Mein Vater!“ rief Käthchen-Hartmann und ihre Augen irrten herum, aber sie konnte sich absolut nicht mehr an das Gesicht des Vaters erinnern. In der Verzweiflung warf sie sich dem ersten besten alten Mann, der auf der Bühne stand, in die Arme. (Mit Bewegung.) „O mein Vater!“ Er (leise): „Ach nein, gnädige Frau, ich bin's nicht!“ In diesem Augenblick eilte aus der Kulisse der gefundene Vater der verlorenen Tochter herzu und sagte: „Bitte, gnädige Frau, ich bin's!“ „Und der beleidigte Vater schob mich“, so schloß Helene Hartmann ihre hübsche Erzählung, „hinüber in die Arme meiner Familie . . .“

Eine Künstlerin, die so gar nichts Theatralisches besaß, die einfach mit ihrem reichen Innenleben die Gestalten, die sie darzustellen hatte, auf die Bühne verpflanzte, mußte auch ein unvergleichliches Hausmütterchen sein. Ihrem Gatten, dem nicht minder unvergeßlichen Stern am Himmel des alten Burgtheaters, Ernst Hartmann, und ihren Kindern schuf sie ein von unsagbarem Behagen durchströmtes, echt

deutsches, trauliches Heim, aus dem sich ja zwei bekannte Wiener Persönlichkeiten, der Kohlenmagnat Max Gutmann und Baron Ferstel, der Sohn des berühmten Erbauers der Votivkirche, ihre Gattinnen holten, die beide von ihren Eltern die Frohnatur mit auf den Lebensweg bekommen haben. An Werthers Lotte mußte ich denken, so oft es mir beschieden war, Helene Hartmann in ihrem anmutenden Cottageheim in der Sternwartestraße mit dem reizenden Türmchen und dem Erker mit den glitzernden Butzenscheiben zu sehen. Da stand sie oft, eine mächtige Schürze umgebunden, den Schlüsselbund angeschnallt, und sorgte schneidend und streichend für die kulinarischen Bedürfnisse ihrer Gäste. Und wenn Wolken sich auf dem Horizont zeigten, insbesondere zur Zeit, da Ernst Hartmann schwer, sehr schwer krank daniederlag, die Augen der Lachtaube in Tränen schwammen, da zeigte sie so recht erst, auf wie festen Balken ihr Wesen ruhte. Lange dauerte es, bis wieder ein Hoffnungsstrahl sich über dem Krankenbett des Gatten zeigte. Sie schrieb mir damals (im Jahre 1885):

> . . . Ich kann Ihnen heute endlich freudigeren Bericht geben. Wenn auch langsam, sehr langsam schreitet der Patient doch zur Besserung vorwärts. Der Atem wird immer gleichmäßiger und Sie werden gewiß mit mir jubeln: Nahrung nimmt er auch schon fleißiger zu sich. Einige Wochen wird er sich doch noch so hinschleppen müssen, aber dann wird hoffentlich gute Waldluft die Genesung beflügeln. Dankerfüllt für Ihre außerordentliche Liebe und Teilnahme begrüße ich Sie herzlichst, indem ich die besten Grüße des Kranken beifüge, als Ihre
>
> ergebene
>
> Helene Hartmann.

In der Tat konnte nach wenigen Wochen Helene ihren Ernst an den geliebten Grundlsee bringen, wo sich der Kranke und seine Pflegerin bald glänzend erholten, so daß sie, die, wie gesagt, sich nichts vom Mund absparte, um es an der Taille nicht zusetzen zu müssen, bald darauf in das Fremdenbuch der Gabillons lieb und herzlich, wie alles, was sie tat, schrieb: „Schön war's, lieb wart Ihr und gut und viel (das letzte Wort ist von der Schreiberin nicht weniger als fünfmal unterstrichen) habe ich bei Euch gegessen."

Die Sonne des Burgtheaters war von einem dichten Schleier umgeben, als Helene Hartmann starb, die liebe Lerche das große Vogelbauer auf dem Michaelerplatz für immer verlassen hatte, ja für einen Augenblick schien das Herz des alten Burgtheaters stillzustehen. Helene Hartmann war eine von den ganz Wenigen, die unersetzt blieben, weil sie unersetzlich sind.

Hugo Thimig.

(„Herr Eulenspiegel.“)

Zum Tütendrehen und Heringeinsalzen war der schmächtige Dresdener Jüngling mit den lustig blinzelnden Augen entschieden nicht geboren und ein gütiges Geschick hat der Kaufmannsgilde ein vielleicht hochbegabtes Mitglied entzogen, um dafür der Kunst einen von der Sonne des Humors volldurchleuchteten Komiker zu schenken, einen, der wie nach der Sage der Salamander im Feuer, in der Ausübung seines fröhlichen Amtes als wirklich lustige Person seine Befriedigung findet. Goethe mag sich „die lustige Person“ kaum anders gedacht haben, als sie in Hugo T h i m i g verkörpert ist. Auch dieses Talent hat sich in der Stille gebildet, und als in einer Literaturstunde der Dresdener Handelsschule der „Zerbrochene Krug“ gelesen wurde, wobei dem Schüler Thimig der Adam zugeteilt war, erkannte sogar der Professor den zukünftigen Löwen des Abends. Das war Hugo Thimigs erster Erfolg. Sein Vater, der alle Hände voll zu tun hatte (er war nämlich Handschuhmacher und behandelte auch seinen Sohn mit Glacéhandschuhen), war's zufrieden, als Hugo mit einigen Kollegen kurz darauf eine Liebhaberbühne errichtete, die ihre Pforten kühn auch dem zahlenden Publikum öffnete. Noch nicht achtzehn, lernte unser Kunstjünger bereits das Schmierenleben kennen, durfte sogar in Lessings Geburtsstadt die Titelrolle in Wohlmuths „Lessing in Camenz“ tragieren. Kaum zwei Jahre später, 1875, brachte ihn Dingelstedt ans Burgtheater, dessen froher Hausgeist, dessen übermütiger Kobold dieser Erzschalk wurde, vor und hinter den Kulissen. Wie ihn Dingelstedt holte, muß man aus Thimigs Munde, begleitet von den spezifisch Thimigschen Gesten, vernehmen. Der Siebenschläfer, der mit seinem Kollegen Zelt in Breslau ein turmartiges Hofquartier bewohnte, wurde eines Morgens durch heftiges Pochen aus seinen Burgtheaterzukunftsträumen geweckt. In Ermanglung einer Toga mit der Bettdecke umgürtet, trat Thimig dem unerbetenen Besuch entgegen und schnauzte ihn an, wie man denn zu so früher Stunde in ein fremdes Quartier kommen könne. Verdutzt antwortete der Unbekannte: „Ich bitte um Verzeihung, aber ich komme im Auftrag des Herrn Hofrates Dingelstedt vom Burgtheater; Sie möchten ihn heute besuchen!“ „Nun war ich“, so sagte Thimig, „erst recht davon

überzeugt, daß mir das geträumt habe". Der Sendling wiederholte seine Botschaft, Thimig rieb sich nun endgültig den Schlaf aus den Augen. Nachdem ihn Thimig hinauskomplimentiert und vor Freude und Seligkeit einen Sprung bis an die Decke gemacht hatte, wurde die Toilettefrage beraten. Selbstverständlich mußte er vor Dingelstedt im Frackanzug erscheinen. Doch, o Schreck, der Frack war ins Leihamt gewandert und da die Taler in der Tasche Thimigs nicht klimpern wollten, blieb nichts übrig, als den Frack gegen eine Ripsportiere zu vertauschen, die den Stolz der Wohnungseinrichtung bildete. Dingelstedt vereinbarte damals mit Thimig ein Probegastspiel, das mit dem Didier anhob und mit dem Schummrich in den „Zärtlichen Verwandten" seinen sehr erfolgreichen Abschluß fand. Eine reizende Episode aus diesen Tagen: als sich Thimig von Dingelstedt verabschiedete, sagte ihm der Gestrenge des Burgtheaters, er mache ihm auch sein Kompliment über die tadellos eleganten Kleider, die er als Schummrich getragen, und fügte hinzu: „Vor dem Breslauer Schneidergeschmack hatte ich eine heimliche Angst." Thimig erwiderte, er habe es für richtig befunden, sich in Wien bei einem ersten Herrenschneider flugs neue Anzüge machen zu lassen. „Das muß ja ein Heidengeld gekostet haben", meinte Dingelstedt. Tatsächlich war das ganze Gastspielhonorar (volle achtzig Gulden für den Abend!) draufgegangen. Dingelstedt, der ja wie Einer wußte, daß Kleider Leute machen, eröffnete Thimig, er möge die Rechnung zur Liquidation an die Burgtheaterkasse schicken.

Lange hat's gebraucht, bis der Jüngste in der damals eine förmlich schrankenumgebene Familie bildenden Künstlerschar des Burgtheaters als vollgültig erklärt wurde und bei den Kollegen Anschluß finden konnte. Der Charakterspieler Franz war der erste, der die Eisrinde zum Schmelzen brachte. Urplötzlich bot nämlich der sehr verschlossene Mann dem sympathischen Benjamin des Burgtheaters aus seiner güldenen Tabakdose eine Prise an, und das war in der Tat eine „gute Prise". Wie ein Lauffeuer ging's durch alle Garderoben: Der Franz hat den kleinen Thimig zum Schnupfen eingeladen! Der alte Inspizient schüttelte Thimig die Hand und sagte: „Das dürfen Sie hoch anschlagen, der Herr Franz laßt nicht jeden in seine Dos'n einigreif'n". Nun hatte Thimig Oberwasser. Seine Frohnatur, sein liebenswürdiges, veredeltes, modernisiertes Hanswurstwesen schufen ihm unter den Kollegen immer mehr Freunde. Aus den Beziehungen zum unvergeßlichen Schöne, seinem Vorgänger in den Naturburschen- und jugendlich komischen Rollen, wurde ein ideales Freundschaftsbündnis. Und so konnte der Ältere Thimig zu seinem 25jährigen Burgtheaterjubiläum schreiben: „Ein Vierteljahrhundert warst Du der

Halt und Inhalt meines Lebens! Alles Gute und Schöne kam von Dir in der Freundschaft wie in der Kunst. Ich habe Deine Künstlerseele erkannt und oft hat sie mir vorgeleuchtet, wenn ich nahe daran war, vom Weg abzuirren . . ." Und in Sonnenthals Gratulationsbrief hieß es: „Wir, Ihre Kameraden, nennen Sie mit Stolz und Freude den Unsrigen". Er schloß mit den Worten: „Ein besonderer Wunsch, mir zu gestatten, Ihnen das brüderliche Du anzubieten und in der Hoffnung, daß Du es mir nicht versagen wirst, umarme ich Dich von ganzem Herzen".

Auf den Bellmaus, den bei der vorjährigen Jubiläumsvorstellung der Concordia Thimigs Jüngster neben den in seiner Gedrücktheit und Zwiespältigkeit so warm ans Herz greifenden Schmock des Vaters spielte, hat dieser lange genug im Burgtheater warten müssen. Bis er zu dieser Rolle kam, hatte sie der — sechzigjährige Arnsburg gespielt. Ich sehe noch Thimig sen. als Bellmaus vor mir, neben dem allzu scharf herausgearbeiteten Schmock Meixners, der die Verbitterung über sein Schicksal mit haßfunkelnden Augen zu grell akzentuierte. Der Zufall wollte, daß Thimigs Sohn den Bellmaus fast auf den Tag genau in demselben Alter spielte, wie 1875 Papa Thimig, wie es auch wohl einzig dasteht, daß dieser junge Lichtglanz des Burgtheaters vor Jahresfrist gleichzeitig Maturant am Schottengymnasium und Mitglied des Burgtheaters war.

Als Hugo Thimig noch der Benjamin des Burgtheaters gewesen, steckte er voll Spitzbüberei und war unermüdlich im Erfinden toller Schnurpfeifereien und ulkiger Eulenspiegelstreiche. Auf Gabillon, den Recken und lustigen Bramarbas, richtete er die Pfeile seines Übermutes mit besonderer Vorliebe. So hatte sich Gabillon in der „Zauberin am Stein" die wirksame Nuance zurechtgelegt, sich als heimkehrender Landsknecht, der einigen Freunden von seinen Taten berichtet, rittlings auf einen Ritterstuhl zu setzen, um sich zum Schluß rasch zu erheben und den Stuhl von sich zu schleudern. Eines Abends nun wollte es Gabillon trotz aller Kraftanstrengung nicht gelingen, sich vom Stuhl zu erheben. Es schien, als wäre der Sessel verhext. Angstschweiß auf der Stirn, raunte er den auf der Szene befindlichen Thimig und Baumeister zu: „Um Gotteswillen, helft mir, — ich hänge!" Nun erst erbarmte sich der Übeltäter und löste das — Pechpflaster, welches Thimig vorher auf dem Stuhlboden befestigt hatte, von den Unaussprechlichen Gabillons los. Niemals wurde die Wut und die Empörung eines Menschen auf der Bühne glaubhafter dargestellt, wie nach Schluß des Aktes durch Gabillon. In dem Lustspiel „Wilddiebe" erschien Gabillon mit einer mächtigen Glatze und Thimig machte sich immer den Spaß, unbemerkt von rückwärts auf die Höhlung

der Perücke zu klopfen, was einen eigentümlichen Ton gab. Gabillon drohte, dem Spaßmacher beim nächsten Mal den Garaus zu machen. Trotz dieser anheimelnden Perspektive nahm sich Thimig vor, auch weiterhin den Klopfgeist zu spielen. Gabillon schritt, die Rolle memorierend, auf und ab, als sich wieder das Klopfen einstellte. Die Rolle wegwerfen und auf den bis dahin unsichtbaren Feind losstürzen, war das Werk einer Sekunde, doch — entgeistert, unfähig, auch nur ein Wort hervorzubringen, stand Recke Gabillon da: denn der lose Kobold war nicht hinter ihm, nicht neben ihm, sondern weit — ü b e r ihm: er drehte ihm vom Schnürboden aus eine Nase. Thimig hatte sich nämlich in das Bühnenflugwerk einspannen lassen, das gleichsam aufs Stichwort in dem Augenblick hochging, in dem Gabillon sich umdrehte.

Auch Katharina Schratt ward einmal das Opfer eines Thimigschen Max-und-Moritz-Streiches. Sie erschien in einem Hut, der nicht allein das Gefieder, sondern auch den Kopf einer ihre gespreizten Flügel zeigenden Eule trug. Eine Eule — das war natürlich ein Teufelsbraten für unseren Eulenspiegel! Frau Schratt witterte von vornherein Unheil, denn sie sagte zu ihrer Garderoberin: „Um Gotteswillen, passen 'S mir gut auf den Hut auf, denn wenn der Thimig drüber kommt, is 's Malheur fertig!" Thimig kam aber drüber und das Malheur war fertig. Er verschaffte sich einen Papageienkäfig, schob den Hut durch den lockergemachten Boden hinein, steckte der Eule einen kleinen Vogel in den Schnabel und legte sechs Eier auf den Boden, als würde Frau Eule just ihren Brutpflichten gerecht werden. Als die Schratt in die Garderobe zurückkehrte, vernahm man einen gellenden Wolter-Ersatzschrei... Schade, daß Thimig, der ein Amateurphotograph erster Ordnung ist, diese Szene nicht auf der Platte festgehalten! Seit langen Jahren erfreut mich der Fröhliche mit entzückenden Genrebildchen eigener Fechsung, auf denen er durch Zusammensetzung der Platten oftmals in verschiedenen Gestalten und mit verschiedenem Gesichtsausdruck erscheint. Sein Hauptatelier hat er sich in dem waldeingebetteten Wildalpen errichtet, wo er eine wirklich stilvoll eingerichtete Villa, das „Schusterhäusl auf der Höh", besitzt.

Thimig war es, wenn auch nur ein einzigesmal, beschieden, Heinrich Laube auf der Probe zu sehen. Nach seinem Rücktritt vom Stadttheater hatte Laube gemeinsam mit Müller-Gutenbrunn die bereits früher erwähnte Komödie „Schauspielerei" verfaßt. Thimig ward die Rolle eines Schauspielereleven „Longobartus" zugeteilt, der mit einem überlebensgroßen Bart erscheinen sollte. Thimig sprach nun Laube gegenüber die Meinung aus, daß sich das Publikum einen Schauspieler doch nur glatt-

rasiert denke, worauf sich folgendes Gespräch entspann: Laube: „Mag sein, aber das machen doch nicht alle Schauspieler so! Strakosch zum Beispiel trägt einen starken Bart.“ Thimig: „Ja, Strakosch ist aber doch kein Schauspieler, sondern Vortragsmeister.“ Laube: „Ist es gewesen. Ohne Bart gespielt, würde ja der ganze Namensspaß verloren gehen.“ Thimig: „Welcher Spaß?“ Laube: „Ja, wenn Sie es nicht verstanden haben, daß Langobartus langer Bart bedeutet, wird es das Publikum auch nicht verstehen. Gut, sollen recht haben!“ Nun änderte Laube den Namen der Figur in — Talma. Laube hatte auch vorgeschrieben, daß Thimig den parodistisch aufzufassenden Hamlet-Monolog hinter einer spanischen Wand spreche. Thimig wagte zu bemerken, daß der Spaß nur bei den ersten Worten wirken würde und erbat sich, die Szene so zu spielen, wie er sie sich ausgearbeitet habe. Laube war bekehrt und sagte: „Haben recht, Herr Thimig! Habe mich geirrt!“

Damals, als Thimig die Reise von Breslau nach Wien antrat, war er kleinlaut und die Quellen des Humors, die bald so mächtig emporrauschten, schienen halb versiegt. Ich denke noch, als wäre es heute, wie ich den lieben Menschen kennen lernte. Er kam mit einer warmen Empfehlung an den Schauspieler Heinrich, der am Tage seiner Ankunft im Stadttheater einen Arbeiter in einem verrußten Arbeiterkittel spielte. Thimig hatte keine Ahnung, daß dieser Darsteller der Kollege war, an den der Empfehlungsbrief lautete. Während des Zwischenaktes begab er sich in die Garderobe, um nach Heinrich zu fragen und begegnete auf der Stiege einem Mann, den er seinem Aussehen nach für einen Bühnenarbeiter halten mußte. Welcher Zufall — der vermeintliche Arbeiter war Heinrich. Mit ihm nahm er dann in einem gemütlichen Gasthaus auf dem Heumarkt das Abendbrot ein, an einem Stammtisch, an dem sich auch Girardi und meine Wenigkeit befanden. Es sind nun mehr als vier Jahrzehnte darüber hinweggegangen. Thimig, mit dem mich seither freundschaftliche Beziehungen verknüpfen, ist aber unverändert geblieben . . .

Der große Humorist, der aber auch ein sehr ernster Mann ist, dessen Stolz seine an Vollständigkeit unübertroffene, unikareiche Theaterbibliothek bildet, erlebt nun seine Renaissance. Mit besonderer Freude erfüllt es sein Vaterherz, das Gestirn auch seines jüngsten Sohnes aufleuchten zu sehen und Hand und Hand mit ihm die Theaterwelt in die Schranken zu fordern.

Georg Reimers.

Hochgeröteten Gesichts, mit blitzenden Augen, freudigster Erregung voll, betrat eines schönen, für ihn selbst märchenhaft herrlichen Tages ein schlankgewachsener Jüngling das gemütliche Michaelerbierhaus gegenüber dem alten Burgtheater, spähte nach einem freien Plätzchen, bemerkte einen glattrasierten Herrn, verbeugte sich und sagte: „Entschuldigen Sie, Sie sind wohl auch Schauspieler? vielleicht gar vom Burgtheater?" Überrascht blickte der also Angesprochene auf und antwortete bloß durch ein kurzes Kopfnicken. „Da bin ich ja doppelt glücklich," fuhr der jugendliche Stürmer fort, „ich bin nämlich soeben ans Burgtheater engagiert worden!" Keine Antwort. „Verehrter Herr Kollege, hören Sie denn nicht, ich bin soeben ans Burgtheater engagiert worden!" Der „verehrte Herr Kollege" verharrte indes in seiner kühlen Ruhe; er war offenbar ein wenig froissiert, daß der heißblütige Mimenlehrling in dem Angesprochenen nicht den lokalberühmten Charakterkomiker Hermann Schöne erkannte. Der frischgebackene Hofschauspieler war niemand anderer als unser lieber Georg Reimers, der damals, es sind genau fünfunddreißig Jahre seither verstrichen, vor der Feme des Burgtheaters, dem Regiekollegium, sein Probespiel mit so freundlichem Erfolg absolviert hatte, daß er, vorerst für kleine Rollen, engagiert wurde. Es war das ein kühner Sprung, denn der kleine Hamburger Schauspieler, ein Sohn der „Wasserkant", hatte bislang in Altona, wo er geboren, und in verschiedenen deutschen Provinzstädten fast ausschließlich in plattdeutschen Komödien gespielt. Seine beste Empfehlung war sein schmetterndes Organ, sein frisches, burschikoses Wesen und die Lebensenergie, die ihm aus allen Poren herausleuchtete. Im übrigen war er ein noch unbehauener Marmorblock. Auch er hatte die sogenannte Poesie des Schmierenlebens gründlich kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Knapp ein Siebzehnjähriger, kam er zum Theater und im zweiten Jahre seiner „platten" Tätigkeit war es ihm in einer und derselben Saison beschieden, viermal an dem Schiffbruch seiner jeweiligen Direktionen beteiligt zu sein. Es wurde auf Teilung gespielt

und bei einer der Truppen war Jung-Reimers kontraktlich auch „die ganze Kost“ garantiert. Offenbar ist der kraftstrotzende, an eine deutsche Eiche gemahnende Reimers von heute damals wegen dieser „ganzen Kost“ lange so mager geblieben, daß Maurice, der berühmte Direktor des Hamburger Thaliatheaters, unter dessen künstlerischer Zucht das schlummernde Talent von Charlotte Wolter sich so phänomenal entwickelt hatte und den man auf den jungen Reimers aufmerksam gemacht, ausrief: „So einen zaundürren, aalglatten Schauspieler kann ich nicht brauchen!“ Aus dem plattdeutschen Chargenspieler war urplötzlich ein — Komiker geworden. Doch das Heldentum, das in Reimers steckte, drang, post nubila phoebus, schließlich doch durch. Das kleine märkische Nest Löbau durfte sich im Jahre 1882 berühmen, die Wiegenstadt des „Helden“ Reimers zu sein. In Dresden aber war's, wo sein Glückstern aufgehen sollte. Dort war er gelegentlich des Gastspieles der berühmten Friederike Bognar ihr Partner. Sie machte Wilbrandt auf den so ausgesprochenes Theatervollblut dokumentierenden Schauspieler aufmerksam, der dann auch Reimers zu einem Probegastspiel einlud. Ein Jahr später landete das Schiff des wikingerhaften Helden in dem vielersehnten Hafen des Burgtheaters. Freilich ging's nicht so leicht bergan, als der Himmelstürmer gehofft hatte. Genau zehn Worte umfaßte die erste Rolle (als einer der Tektosagen [Trinobad] im „Sohn der Wildnis“), in der er vor das Wiener Publikum trat. Erst anderthalb Jahre später bescherte ihm der beim Theater so beliebte Zufall eine größere Rolle, in der er sich zu entfalten vermochte. Ein Konflikt mit Emerich Robert, der sich weigerte, statt der Titelrolle in „Gracchus“ den Laetorius zu spielen, hatte zur Folge, daß Wilbrandt den verschmähten Römer kurz entschlossen Reimers zuteilte. Diese Rolle war nun das Ventil, durch welches die lang gebundenen Kräfte Jung-Reimers' sich entladen konnten. Er rückte von diesem Tag in die vordere Reihe. Die Berühmtheiten, unter denen das junge Pflänzchen den ersten vollen Trunk des Erfolges machte, freuten sich mit ihm und sagten nun unisono: „Der gehört zu uns!“ Hartmann trat als Erster mit den Worten an ihn heran: „Sie haben heute Ihren Geburtstag im Burgtheater gefeiert — ich gratuliere herzlich!“ Sonnenthal legte seine Hand auf des blassen Laetorius Haupt und sagte: „Gott segne Sie, junger Freund!“ Gabillon prophezeite nach rückwärts: „Hab ich es nicht gleich gesagt, daß es so kommen muß!“ Meixner (der immer Gallige): „Alles schon dagewesen und hinterher kriegt man doch keine Rollen! Wenn ich Ihnen raten darf, junger Mann — werden Sie Regisseur!“ Tyrolt: „Sie waren vortrefflich, aber — die Morgenblätter abwarten; ich kenne das!“ Thimig:

„Grüß Gott, liebes Reimers'chen — ist es wahr, daß Sie Talent haben?"

Wie sich im Laufe der Jahre Reimers' Individualität entwickelt, seine mannigfachen Talente entfaltet haben, ist ja eingehend darzulegen kaum vonnöten. Reimers, der nun eine Scheitelhöhe des Lebens erreicht, das 60. Jahr überschritten, hat vom jugendlichen Helden bis zum gesetzten Heldenvater die ganze große Skala der schauspielerischen Entwicklung durchlaufen, ist heute eine der wenigen großen Säulen, die noch herüberragen aus der herrlichen alten Burgtheaterzeit.

Einer der Bedeutenden, die die Entwicklung des Künstlers vorausgesehen und gefördert haben und den wirklich liebenswerten prächtigen, so ganz und gar nicht komödiantenhaften Menschen Reimers, Bühnenkünstler und Lebenskünstler in einer Person, hochschätzten, war Friedrich Mitterwurzer. Man weiß, was für ein wunderlicher Kauz das gewesen, dessen Sonderlingsnatur sich in allem offenbarte. So denke ich eines Abends, den Reimers nach einer größeren Rolle, die er als Gast in Franzensbad wirklich hinreißend gespielt hatte, in einer Gesellschaft verbrachte, deren Mittelpunkt Mitterwurzer war, der dem Theaterabend angewohnt hatte. Man sprach von allem Erdenklichen, beziehungsweise Mitterwurzer schwieg von allem Erdenklichen, denn es bedurfte ja immer riesig lange, bis dieser Eisblock auftaute. So unbezähmbar neugierig Reimers nun auch war, aus Mitterwurzers Munde ein Wort über seine Leistung zu hören — die zweite Morgenstunde war herangerückt, man brach auf, Mitterwurzer aber blieb ein siebenfach versiegeltes Buch. „Ich muß also wohl niederträchtig gespielt haben, daß Mitterwurzer nicht mit einem Wort von meinem Spiel sprach oder mir wenigstens Mut einflößte . . .", förmlich wehmütig kam's aus dem Munde Reimers' heraus. Wer beschreibt aber das grenzenlose Erstaunen des Künstlers, als am nächsten Vormittag ein Bote ein Bild Mitterwurzers brachte, auf dem mit der charakteristischen, förmlich frakturartigen Schrift Mitterwurzers zu lesen stand:

„Eine freudige Empfindung erregten Sie mir gestern. Ich sah Natürlichkeit und edle Wärme. Bewahren Sie sich beide — ohne diese ist die Schauspielerei nur Farce.

Mit freundschaftlichen Grüßen Friedrich Mitterwurzer.

Franzensbad, 1. August 1893."

Das war echter Mitterwurzer.

Viel früher, als Reimers als Künstler durchdrang, hatte der liebe Kamerad, der fröhliche Gesellschafter Reimers sich die Herzen erobert,

namentlich die seiner Kollegen und Kolleginnen. Er zählte zu dem sehr exklusiven Wolter-Kreis, ja ist einer der wenigen, vielleicht sogar der einzige, der sich eines wundervollen Porträts der großen Tragödin erfreuen kann, auf welchem sie in Versen — die sie freilich ein klein wenig besser sprach als schmiedete — dem Geburtstagskind ihren Glückwunsch darbot. Die Widmung lautet:

„Mir stehen die Gedanken still,
R e i m e r ' s, wie er selber will.
Charlotte Wolter."

So recht geschaffen, ja förmlich prädestiniert schien Reimers für die fröhliche Tafelrunde in dem Hause des Frohsinns, der Geselligkeit und der Wiener Herzlichkeit, dessen guter Geist Katharina Schratt war. Neben Tewele, diesem Haus- und Hofmarschall des Jokus, war Reimers das belebende Element der Diners und Abendgesellschaften im Hause der Schratt, schon als sie noch im Wiener Kaufmannsviertel wohnte, auf dem Rudolfsplatz, dann auf der Seilerstätte, und nun gar erst in dem wundervollen, von Alt-Wiener Behagen erfüllten Landsitz in Hietzing. Ob nun bloß ein fröhlicher Schriftsteller- und Künstlerkreis am Tische der Schratt saß, oder ob sie einem Fürsten, wie dem König von Bulgarien, ihre Gastfreundschaft bot, immer war Reimers der hinreißendste und anregendste Gesellschafter und zugleich mit der ihm eigenen Impetuosität und dem wahrhaft wirbelnden Temperament der Gelegenheitsredner, wobei er allerdings seine Zunge nicht immer hütete. Man nahm's aber Reimers niemals krumm. So auch nicht, als er einmal in toller Champagnerlaune so gegen die fünfte Morgenstunde herum bei einem Bankett, das die Hofschauspieler ihrem Nestor Bernhard Baumeister gaben, als der Sechzigjahrtag seiner Burgtheaterzugehörigkeit gefeiert wurde, in einem Trinkspruch auf den damaligen Leiter der Generalintendanz Hofrat Horsetzky verschiedene Bosheiten und Bissigkeiten einfließen ließ. Das war überhaupt ein köstliches Symposion. Baumeister und Reimers, der Achtzigjährige und der Fünfundvierzigjährige, schienen eine Art Rheinwein- und Champagnerduell auszufechten, bei dem jedoch keiner unterzukriegen war. Tatsächlich ging Baumeister, dieses Phänomen an Rüstigkeit, um $^1/_2$7 Uhr morgens strammen Schrittes zu seinem Auto, das ihn nach Baden brachte, flankiert und mit allerdings gedämpften Hochrufen begleitet von uns allen. Reimers war verzweifelt, daß es ihm nicht gelungen war, den alten „Bau" unter den Tisch zu trinken. „Was fangen wir mit dem angebrochenen Morgen an?" rief Reimers aus. Ich

schlug vor, eine Fahrt in den Prater zu unternehmen und in der Krieau zu frühstücken, doch Reimers schoß es plötzlich durch den Kopf: „Das können wir bequemer bei mir zu Hause machen" und schon bat er seine getreue, liebenswürdige, auf ihn stets so besänftigend einwirkende Gattin, nach Hause zu telephonieren und alles für ein festes Frühstück bereitmachen zu lassen. Und nun pendelten wir, Reimers und Frau voran, Frau Bleibtreu und ihr Gatte Paulsen, Treßler und Frau, das Ehepaar Medelsky-Frank, Kamilla Gerzhofer ꝛc. nach dem Heim Reimers, und eine halbe Stunde später war ein wahrhaft erlesener Tisch mit einem echt hamburgischen Frühstück, bei dem auch selbstverständlich die Austern nicht fehlten, gedeckt. Es war, ich schäme mich fast, es einzugestehen, $^1/_2$11 Uhr vormittags, als wir das gastliche Haus Reimers verließen. Auch Kainz erzählte mir gelegentlich von einer ähnlichen prachtvollen nächtlichen Souperfortsetzung bei Reimers. Nach einem Souper, das ein bekannter, kunstbegeisterter Wiener Großindustrieller in einem fashionablen Hotel gegeben hatte, lud Reimers die ganze Gesellschaft ein, noch „auf eine Tasse schwarzen Kaffee" zu ihm zu kommen. Freudig wurde die Einladung akzeptiert. Kainz war damals in einer seiner olympischen Stimmungen, kreuzfidel und kindisch ausgelassen. Seine Lustigkeit erreichte ihren Höhepunkt, als er sich mit einemmal erhob und mit wahrhaft grotesker Komik einen veritablen Niggertanz produzierte. Jeder Varietédirektor hätte ihm eine wahrhaft fürstliche Gage geboten.

Ein lustiges Stücklein ersann der bacchusfreundliche Reimers auch einmal gelegentlich eines Sonnenthal-Gastspiels in Pilsen, dem einige Gastabende Reimers' unmittelbar vorangegangen waren. Sonnenthal, der früh morgens unausgeschlafen in Pilsen ankam, war nicht wenig überrascht, als ihn in der Hotelhalle die Pilsener Kollegen begrüßten und ihm nach einer feierlichen Ansprache einen kunstvollen Riesenkrug, gefüllt mit Pilsener Nektar, zum Willkommen überreichten. Es ging nicht anders, er mußte mit nüchternem Magen Bescheid tun. Hell auflachend rief er aus: „Das hat gewiß mein Freund Reimers verbrochen, ich kann ihm aber nicht böse sein und als Beweis dafür werden wir uns in dieser Stellung photographieren lassen." Das feuchtfröhliche Bild bewahrt Reimers in froher Erinnerung.

Völlig unbekannt und selbst nur einen einzigen Wiener kennend, der allerdings niemand anderer war als Girardi, kam Reimers zu Beginn des Spieljahres 1885 nach Wien. Sein erster Weg war denn auch zu Girardi, neben dem er etwa ein Jahr vorher gelegentlich eines Gastspiels des Komikers in Hamburg den Flottwell gespielt hatte. Ich sehe den

schmucken, forschen Fünfundzwanzigjährigen heute vor mir, als wäre es gestern gewesen, wie er damals an den Tisch in dem lieben, altwienerischen Gasthausgarten in der Paniglgasse herantrat, an dem Girardi mit mir beim verspäteten Mittagessen saß, und dem lieben Kollegen förmlich in die Arme flog. Er bat Girardi sich seiner anzunehmen, was dieser auch kräftig tat, und auch ich freue mich, daß ich mithelfen konnte, dem jungen Reimers, der heute selbst über einen „jungen Reimers" die Hände zu breiten hat, die Wege zu ebnen. Ein Gefühl der Wehmut beschlich den sonst für Sentimentalitäten absolut nicht zugänglichen Künstler, als wir unlängst auf diese reizende Gartenbegegnung zu sprechen kamen. Mit Stolz darf er auf den Weg zurückblicken, den er zurückgelegt, zumal er ja ein künstlerischer Selfmademan ist. Er zählt auch zu den wenigen Ausländern, die das Talent haben, Wiener zu werden. Aber auch ein Schauspieler muß man von Anbeginn sein — man wird es nicht. Nascitur non fit!

Marie Geistinger.

Die klassische Zeit der Operette und der Wiener Volksbühne ist innig verknüpft mit dem Namen Marie Geistinger. Die Grazien waren im Gefolge der beliebtesten und umworbensten Göttinnen an ihrer Wiege gestanden: Juno hatte ihr die hoheitsvolle Erscheinung, Aphrodite, die Schaumgeborene, Anmut und Schönheit verliehen und ein Dreibund der Musen, voran Thalia, Polyhymnia und hinterdrein etwas zaghaft Melpomene, hatte sich zu köstlichen Wiegengeschenken zusammengetan. Die Geistinger war sozusagen die geborene Primadonna assoluta und sie machte von ihrer Vorherrschaft auch ausgiebig absolutistischen Gebrauch. Wohl trübten keine Primadonnenlaunen, auf die ihre wenn auch lange nicht so großzügige und vielseitige Rivalin Gallmeyer ein Monopol zu besitzen schien, die Beziehungen zu ihrem Direktor Max Steiner und zu ihren Kollegen, dennoch aber hieß es bei ihr immer: „J'y suis j'y reste!" Es war der damals von einem kleinen Berliner Engagement an das angesehenste Privattheater Wiens hereingeschneiten Sängerin beschieden, die Erstlingswerke des Klassikers der Wiener Tanzmusik und der Wiener Operette Johann Strauß und die von geistreichem musikalischen Witz erfüllten Travestien Jacques Offenbachs aus der Taufe zu heben. Dank ihrer Vielseitigkeit war sie wenige Jahre später auch auserlesen, die lebfrischen Gestalten, die Anzengrubers Genius geschaffen, sozusagen ins Bühnenleben zu rufen. Offenbach hatte die besondere Eigenart der Geistinger sofort herausgefunden und Direktor Steiner dezidiert erklärt, daß die Geistinger und keine andere die „Schöne Helena" verkörpern müsse. Er studierte mit der interessanten, bildhaft schönen Sängerin voll Feuereifer die Partie, die sie mit entzückender Frohlaune, mit einer alles Zynische maskierenden Pikanterie und parodistischen Feinheit darstellte, daß das Publikum schon nach den ersten Szenen inflammiert war. Offenbach umarmte und küßte seine damals noch sehr bescheidene Helena, rief ein über das andere Mal aus: „Voilà la belle Hélène de mes rêves!" — und fügte in seinem kölnisch-französischen Rotwelsch hinzu: „Sade, daß Sie nicht können sing français, da würden

Sie sogar Demoiselle Schneider in Paris slagen!" Offenbach, der einst erklärte, daß er als Musiker nur in Wien sein Genügen finde, hatte für diese Stadt immer ein besonderes Faible. Gelangten doch in Wien schon zu Beginn der Sechzigerjahre die kleinen entzückenden Singspiele des damals noch wenig bekannten „Mozart der Champs Elysées" (wie Rossini den Komponisten nannte) zur deutschen Uraufführung. Von seinen hundertundein Operetten, denen als Schwanengesang noch die Oper „Hoffmanns Erzählungen" folgte, wurden in Wien nicht weniger als neunzig aufgeführt. Noch ein Jahr vor seinem Tode kam er nach Wien, um die Erstaufführung von „Madame Favart" zu leiten, die mit der Geistinger unter rauschendem Jubel in Szene ging. Die Geistinger, so sagte er, sei seine Mascotte, seine Glücksbringerin. Sie war in der Tat nicht allein die vielberühmte Helena, Boulotte („Blaubart") und die unerreichte Großherzogin von Gerolstein, sondern im besten Sinn die Großherzogin der Operette. Offenbach bosselte oft noch während der Klavierproben an der Partitur; so hat er das Entreelied der Großherzogin („Wie lieb' ich das Militär") ungefähr ein dutzendmal umgeformt, bis er den ihm zusagenden Rhythmus herausgekitzelt hatte.

Die Gestaltungskraft der Geistinger war so außergewöhnlich, daß sie heute die gefallsüchtige Königin, tags darauf die urwüchsige Wiener Schustersfrau Leni in „Drei Paar Schuhe" — in welcher Rolle sie mit dem berühmt gewordenen Millöckerschen Dialektlied „I und mei Bua" beispielloses Furore machte —, dann wieder die sinnige, gemütvolle Anna Birkmeier in „Pfarrer von Kirchfeld" verkörperte. Sie war ein weiblicher Proteus, mit dem Unterschied nur, daß sie nicht, wie dieser von Homer besungene Meergreis weissagte, sondern sich gern weissagen ließ, allerdings nur von zünftigen Kartenaufschlägerinnen, bei denen sie sozusagen Stammgast war . . . Sie vermochte alle Register der Schauspielkunst aufzuziehen. Das hat niemand Geringerer anerkannt als Anzengruber, damals in den siebziger Jahren noch ein kleiner Polizeibeamter, den die poesievolle, aus den Tiefen des Gemütes geschöpfte Verlebendigung seiner Gestalten durch die Primadonna des Theaters an der Wien wahrhaft verklärte. Auf ein Haar wäre ja das Theater an der Wien um den Ruhm gekommen, Anzengruber entdeckt und aus der Taufe gehoben zu haben, denn der sonst sehr tüchtige Regisseur Liebold, ein altes Inventarstück dieses Theaters, hatte dem „Pfarrer von Kirchfeld", der von einem ganz unbekannten L. Gruber viele Monate früher eingereicht worden war, jede Bühnen-

Marie Geiſtinger

(in „Großherzogin von Gerolſtein“)

wirkung abgesprochen. Ein Zufall wollte, daß, da für eine durchgefallene Komödie raschest ein Lückenbüßer gefunden werden mußte, die Geistinger die eingereichten und bereits abgelehnten Stücke sich vorlegen ließ und auf den „Pfarrer von Kirchfeld" stieß, den sie sofort zur Aufführung bestimmte. Als die hochweise Zensur sich stützig zeigte, ging die Geistinger selbst zur Statthalterei und entwickelte soviel Charme und Liebenswürdigkeit, daß sie die Bedenken der maßgebenden Beamten zu zerstreuen wußte. Sie ließ nur, ohne den ja ganz unbekannten Autor zu fragen, Roseggers „Darf i 's Deandl lieb'n?" von Millöcker, der damals Theaterkapellmeister war, in Musik setzen und legte das reizvolle Lied ihrer Rolle ein.

Die Geistinger war kein Star im gewöhnlichen Sinne, sondern wirklich ein funkelnder, blitzender Stern erster Größe auf dem Wiener Theaterhimmel. Gleichwohl war sie eifersüchtig auf Nebensterne, auf Trabanten ohne Unterschied des Geschlechtes, und so oft Albin Swoboda, Rott, später Girardi und Schweighofer neben der Diva gefeiert wurden, trübte sich ihre Laune und sie war echt wienerisch „springgiftig". Oft sah ich sie hinter den Kulissen sitzen, auf ihr nächstes Stichwort wartend und mit gespannter Aufmerksamkeit hinaushorchend, ob bei der Szene des Komikers Blasel, ihres klassischen unerreichten Menelaus und Prinzen Paul, oder bei dem Lied des Tenors der Quell des Beifalls rauschte. Einmal mußte Swoboda ein Lied zweimal wiederholen; die Geistinger zeigte alle Symptome hochgradiger Nervosität und als er abtrat, sagte sie ihm:

„Heut' wird's aber wieder furchtbar spät werden. Du hättest doch nicht notwendig g'habt, so oft zu wiederholen!", worauf Swoboda schlagfertig erwiderte:

„Ich nicht — aber das Publikum!"

Dabei plagte die Diva, warum sollte sie auch eine Ausnahme gemacht haben, der Eitelkeitsteufel. Ihr Schnürleib, der sie wie ein Panzer umschloß, drohte ihr oft den Atem zu rauben und ihre Füßchen steckten, namentlich wenn sie, wie in der „Großherzogin von Gerolstein", im Reitkostüm zu erscheinen hatte, in so lächerlich engen Schuhen, daß sie, von der Bühne abtretend, sich sofort die ledernen Futterale herabziehen ließ. Der Ankleideraum der Künstlerin, die berühmte „Geistinger-Garderobe", war ein kleines Schmuckstück, hatte fast nuseales Charakter. Die Wände waren mit kostbaren Stoffen verkleidet, entzückende Bilder und allerlei Ruhmeszeichen hingen in dem boudoirartigen, kokett eingerichteten zweiteiligen Raum, in dem es verführerisch

duftete nach köstlichen Essenzen. Wie eine Herrscherin empfing sie da in den Zwischenakten ihre Freunde und Bewunderer. Allerliebst, mit herrlichem Zierat ausgestattet, waren auch die niederen Räume, die sie in einem alten Eckhaus auf dem Getreidemarkt bewohnte und in denen sie mit wahrer Herzlichkeit ab und zu gesellige Kreise empfing. Offenbach spielte einmal bei ihr zum Tanz auf und als ihn ein berühmter Wiener Musiker am Klavier ablöste, drehte sich in tollem Wirbel die Geistinger mit ihrem Gast herum — die hochgewachsene Geistinger mit dem kleinen, zappeligen Offenbach, es muß ein Anblick für Götter gewesen sein!

Der stolzeste Augenblick im Leben der berühmten Primadonna war, als sie Mitdirektorin des Theaters an der Wien wurde, das wohl die denkwürdigste Geschichte unter allen älteren Wiener Bühnen aufzuweisen hat. Hat doch Schikaneder das Theater an der Wien im Frühjahr 1801 eröffnet, um es bis zu seinem Tode zu leiten, worauf es zur Zeit der Kavalierspacht des Burgtheaters Graf Palffy übernahm, um hauptsächlich infolge seiner Spielwut, bald jämmerlich abzuwirtschaften. Es folgte die Ära des Direktors Carl, in welche auch das erste Debüt Nestroys (1831) fiel. Carl hatte inzwischen das alte Leopoldstädter Theater gekauft, hoffte auch das Theater an der Wien erwerben zu können (zumal einige Jahre zuvor das Theater in drei Terminen feilgeboten wurde, ohne daß sich auch nur ein Käufer gemeldet hätte!), doch kam ihm Alois Pokorny zuvor, der es im Auktionswege für bloß 199.000 Gulden erstand.

Während eines vollen Jahrzehnts, von 1865—1875, hat die Geistinger im Theater an der Wien geherrscht. Dann bekam sie den „Raptus" und wandte sich dem rezitierenden Drama zu. Wien stand sozusagen Kopf, als die „schöne Helena" von gestern die Medea von heute wurde, und zwar an keiner geringeren Bühne als am Laubeschen Stadttheater. Die Gräfin Essex, die Kameliendame, die Baronin in Dumas „Demimonde" waren die Rollen, welche sie mit ausgesprochenem Erfolg verkörperte. An Laube fand sie einen eifrigen Mentor — sein Eifer ging, nebenbei bemerkt, einmal so weit, daß er, weil die Bühnenarbeiter nicht flink genug waren, selbst Hand anlegte, um die Möbel abzuräumen; die Mitwirkenden wollten sich nicht beschämen lassen und räumten wacker mit Laube um die Wette drauf los. Späterhin versuchte die Geistinger ihr Glück in Leipzig, wo sie unter Direktor Förster drei Jahre lang tätig war und sich künstlerisch so recht auszuleben vermochte. Es machte ihr wie dem Publikum nicht wenig Spaß, daß sie an einem Tag die „schöne Helena" und tags darauf die nicht minder bekannte

Griechin Iphigenie darzustellen vermochte. Es folgte eine amerikanische Tournee und dann siedelte sich die Geistinger in Rastenfeld in Kärnten an.

Mir war es beschieden, die geniale Frau zu bewegen, noch ein allerletztes Mal auf der Bühne zu erscheinen: im Mai 1898 gelegentlich der Festvorstellung, die ich am Tage vor der Enthüllung des Raimund-Denkmals im Deutschen Volkstheater arrangierte. Ein volles Jahrzehnt hindurch war Marie Geistinger dem Bühnengetriebe ferngeblieben. Ich richtete nun an sie die Bitte, in der Vorstellung, die Bruchstücke Raimundscher Werke brachte, die Rosl im dritten Akt des „Verschwender" zu spielen. Und nun ergab sich das kaum Faßbare, daß die bereits Dreiundsechzigjährige mir nahelegte, von ihrer Mitwirkung abzusehen, da sie es nicht recht über sich bringen könne, nur als „Alte" vor dem Publikum zu erscheinen . . .

Es gelang mir, ihr Bedenken zu beschwichtigen und schweren Herzens entschloß sie sich denn, „bloß" die alte Rosl zu spielen. Und wie unvergänglich hat sie diese prächtige Figur verkörpert! Sie war von so herzgewinnender Einfachheit, von so unverbrauchtem resoluten Humor, daß das Publikum sie enthusiastisch feierte wie in den Tagen ihres jungen Glanzes. Niemand Geringerer als Johann Strauß, dessen erste Rosalinde und erste Fantasca sie gewesen und der in der Raimund-Festvorstellung ein von ihm verfaßtes Potpourri aus Liedern Raimundscher Werke dirigierte, war der erste, der sie beglückwünschte. Es war ein rührendes Wiedersehen . . . Sie war dann sehr glücklich und schrieb mir:

„Der Theaterabend wird mir eine schöne Erinnerung für das Leben bilden und an mein letztes Auftreten — denn das wird es wohl gewesen sein . . . Vielen Dank und herzlichste Grüße Ihre treu ergebene Marie Geistinger."

Ein sehr kurzes Eheglück war der Geistinger beschieden. Sie heiratete einen um mindestens zwei Köpfe kleineren Schauspieler namens Kormann, und zwar, wie es damals vielfach hieß, nicht um Frau Kormann, sondern um überhaupt „Frau" zu werden. Zwei Jahre später war das Ehekapitel geschlossen. Im Frühjahr 1903, ein Jahrfünft nach jenem denkwürdigen Raimund-Abend im Volkstheater, ist Marie Geistinger in Klagenfurt aus dem für sie so ruhmreichen und bewegten Leben geschieden.

Der Genius der Operette und die Wiener Volksmuse hatten gleiche Ursache zu trauern . . .

Josefine Gallmeyer.

Mehr als dreieinhalb Jahrzehnte sind verflossen, seit eine der größten Herrscherinnen im Reich der Wiener Volksbühne, seit Josefine Gallmeyer verbittert und vergrämt ihr Dasein beschlossen hat. Mit der Erinnerung an diesen weiblichen Faun taucht unwillkürlich das Bild der lustigsten und sorglosesten Wiener Theaterepoche empor. Die Gallmeyer hatte zweifellos Anspruch auf die Krone des Übermuts; sie beherrschte ebenso sehr das Publikum, wie ihren jeweiligen Direktor, der das Spielzeug ihrer wechselnden Launen war. Heinrich Strampfer, der kleine Theatergeneral, den man nicht zu Unrecht den „Laube der Vorstadt" nannte, brachte die Gallmeyer in den Sechzigerjahren aus Temesvar in das Theater an der Wien, und mit Einem Schlag war sie eine Zugkraft. Ihre sprühteufelartige Lustigkeit, die förmlich zersetzende Art ihres scharf pointierten Coupletvortrages bewirkte, daß die kleine rassige, aber mit weiblichen Reizen nur homöopathisch bedachte Person, die Feuerräder statt Augen im Kopfe zu haben schien, die Wiener förmlich rebellierte. In ihrer beißenden Schärfe steckte etwas vom Zynismus und der Kaustik Nestroys, dessen stacheliger, dornenscharfer Witz ja vor nichts Halt machte. Die Gallmeyer war um eine kleine Dosis milder als Nestroy, doch genügte auch bei ihr oft ein Zwinkern ihrer blitzenden Augen, eine kaum mißzuverstehende Geste und das Publikum wußte genau, was es zwischen den Zeilen zu lesen hatte. Älteren Wiener Theaterfreunden wird ganz besonders die farbenechte köstliche Geißelung der scheinheiligen, duckmäuserischen Vereinsschwester in dem gleichnamigen Schwank von Langer unvergeßlich bleiben, in dem die Gallmeyer mit einem Sprechcouplet („Es ist ja noch immer die nämliche G'stalt — Aber einst war sie jung und jetzt ist sie alt") Furore machte.

In der Rubrik der Theaterskandale fehlte der Name der gleichwie auf der Bühne auch hinter den Kulissen und in der Direktionskanzlei sehr — schlagfertigen Wildkatze selten. Sie war aber auch schlagfertig mit dem

Josefine Gallmeyer

Wort. So wurde sie einst von einer berühmten Burgtheaterkollegin gefragt, ob man, bevor man heiratet, dem Erwählten „Alles" eingestehen müsse. Die Gallmeyer erwiderte: „Selbstverständlich." Darauf die etwas kleinlaute Antwort: „Dazu gehört aber Mut". Die Gallmeyer fügte hinzu: „Und ein Gedächtnis!" Die „fesche Pepi" hatte absolut kein Reklamebedürfnis. Mit dem eine tiefe Weisheit bergenden Wort: „Zwischen Siebene und Zehne abends nutzt ka Reklam!" hat die Gallmeyer den Nagel auf den Kopf getroffen. Zu ihren größten Erfolgen zählten ihre parodistischen Gestaltungen. Der älteren Wiener Theatergeneration wird ihr liebenswürdiges Zerrbild der Wolter als Eglantine, als Deborah ꝛc. noch in Erinnerung sein. „Eglantine" hieß ein seinerzeit im Burgtheater vielgespieltes Stück von Eduard Mautner, und F. Zell hatte darauf unter dem Titel „Die elegante Tini" flugs eine Parodie geschrieben. Niemand lachte herzlicher über die verwandelte Eglantine als Charlotte Wolter selbst. Eines Tages sollte die Gallmeyer auch den damals so viel gefeierten Star des Hofoperntheaters Marie Wilt in einer Opernparodie kopieren. Die Wilt war in jedem Betracht eine Säule des Opernensembles. Überlebensgroß, baumstark, lebte sie stets auf „großem Fuß". Für Witzbolde war sie stets eine willkommene Figur. Als die phantastische Komödie Jules Vernes „Die Reise um die Welt in achtzig Tagen" in Wien aufgeführt wurde, witzelte man sofort, daß auch die Reise um die Wilt ungefähr achtzig Tage in Anspruch nehme . . . Die Gallmeyer ging beherzt in die Höhle der Löwin, um sie zu bitten, ihr ein Privatissimum zu geben und ihre Bewegungen als Norma zu demonstrieren. In ihrem Urwienerisch, das sich im Munde der Norma und der Valentine gar sonderbar ausnahm, sagte sie:

„Segn's, liebe Gallmeyer, i mach' da nicht viel Spomponadeln! Komm' i in Affekt, so leg' i die rechte Hand auf die linke Schulter, muß i mehr Leidenschaft oder Erregung zeigen, so leg' i dann noch die linke Hand auf die rechte Schulter, und wenn die Norma ganz furchtbar tragisch und pathetisch sein muß, so streck' i die Arm in die Höh' und leg' dann die Händ' auf die beiden Schultern!"

Die Gallmeyer erwirkte, daß die große Sängerin ihr eine Arie vorsang. Die leicht weichgestimmte Lokalsängerin war von dem Zauber der Stimme derart gerührt, daß sie, einer augenblicklichen Eingebung Folge leistend, ausrief: „Und wenn mich der Strampfer auch entlaßt, eine Künstlerin, die so singen kann, die einen so am Herzen packt, die kopier ich nicht, und dabei bleibt's!" Tatsächlich gab die Gallmeyer die Rolle zurück.

Die Etikette „fesch", die der genialen Pepi angeheftet wurde, erschöpft lange nicht ihre Eigenart. Sie war das Prototyp eines kecken Schnabels, stets erfüllt von Gassenbüberei. Stand sie einmal auf der Bühne, vermochte sie, selbst wenn sie die gute Absicht hatte, sich Zügel anzulegen, nicht zu bremsen, mußte ihrem zündenden Witz freien Lauf lassen, mit den Raketen ihrer mitunter pudelnärrischen improvisierten Einfälle auch das Publikum „steigen" lassen. Meines Erachtens wäre sie als Stegreifschauspielerin ebenso unerreicht gewesen, als sie es auf dem von ihr so souverän beherrschten Gebiet des Lokalstückes war. Gleich einem virtuosen Karikaturenzeichner fand sie auch mit bewundernswertem Blick heraus, wo bei den von ihr aufs Korn genommenen Personen sich ihre Spottsucht entladen konnte. Ihre Extravaganzen, ihre galanten Abenteuer, ihr Froschmäusekrieg mit Direktoren und Bühnenautoren boten abwechselnd dem Publikum reichen Gesprächsstoff. Eine entfesselte Naturkraft pochte aus den Darbietungen der Gallmeyer. Freilich mußte sie absolutistisch regieren können, keine Nebensonne durfte kreisen, wenn ihr Licht leuchtete.

Wie bitter hat sie es beispielsweise empfunden, daß während eines längeren Berliner Gastspiels, das die „fesche Pepi" 1876 absolvierte, sozusagen im Tauschweg die entzückende, übermutsvolle Ernestine Wegner, ein blühendes Geschöpf, das, kaum dreißig Jahre alt, gestorben ist, im Theater an der Wien auftrat, zum Teil auf Kosten der Gallmeyer gelobt wurde, ja daß sogar, wohl auch um an der Gallmeyer sein Mütchen, besser gesagt: sein Übermütchen zu kühlen, ihr „Haus- und Hofdichter" O. F. Berg für die Wegner eine Posse schrieb. In meiner Briefsammlung finde ich aus dieser Zeit den nachstehenden Brief der Gallmeyer, aus dem arge, wenngleich zum Teil grundlose Verbitterung spricht:

„. . . Der geistreich und witzig geschriebene Artikel „Die erste Soubrette" (der nachmalige Direktor des Deutschen Volkstheaters Emerich v. Bukovics hatte ohne jede böse Nebenabsicht das Gastspiel der Wegner unter diesem Titel besprochen. A. d. V.) wurde mir in fünf Exemplaren nebst sonstigen, aber nicht so geistreich und witzig geschriebenen Briefen zugesendet. Den Verfasser der „Ersten Soubrette" bitte ich von mir bestens zu grüßen und ihm zu sagen, wie schön es gewesen wäre, da es ja auch drei Grazien gibt, drei erste Soubretten gelten zu lassen: Fräulein Wegner, über welche ich in Berlin selbst entzückt war, da sie wirklich ein eminentes großes Talent ist, verdient die Aufnahme, welche sie bei Publikum und Kritik in Wien fand, vollkommen — aber deshalb verdienen weder Fräulein Geistinger noch ich, daß wir mit einem Mal degradiert werden. Ich bin dem Fräulein Wegner sehr freund-

lich entgegengekommen, habe ihr sogar ein Bukett und einige Zeilen gesandt — allerdings fand sie es noch nicht der Mühe wert, dafür zu danken! — erste Soubretten haben eben ihre Arten und Unarten!!! Ich weiß das von mir aus, als ich noch vor einem Monat erste Soubrette war . . .

In Briefen, die ich erhalte, werde ich förmlich getröstet — wozu? Ich habe doch nicht geklagt? Und mir ist doch nichts geschehen? Sie, der Sie mich so genau kennen, werden mich nicht für so kleinlich halten, daß mich der verdiente Erfolg eines so bedeutenden Talents, wie die Wegner, ärgern könnte; — geärgert hätte mich nur die Lobhudelei einer Lory Stubel oder einer Ulke. In zwei Jahren höre ich auf zu regieren, bis dahin müssen mich die Wiener schon noch vertragen. Ich muß leider noch gaukeln, teils für einige Gläubiger und teils für meine alten Tage — also mille Pardon!

Eine Bitte, lieber Freund: Schreiben Sie nichts über mich, lassen Sie Fräulein Wegner ihre Erinnerung an ihr Wiener Gastspiel ungetrübt sein. Wenn Sie Herrn v. Bukovics sehen, bitte ihm zu sagen, daß ich gar nicht böse bin, es ist seine Ansicht und er hat selbstverständlich das vollste Recht, sie zu veröffentlichen.

Herzliche Grüße Ihre ergebene

Josefine Gallmeyer."

Eine Eigenart wie die der Gallmeyer wird wohl ebensowenig ersetzt werden können, wie die Johann Nestroys. Die Niese, die in manchem Belang an die Gallmeyer gemahnt, entbehrt doch, ihres urwüchsigen Humors und ihres glänzend nuancierten drastischen Gesangvortrages ungeachtet, des ätzenden Vitrioltropfens, der sich im Blut der Gallmeyer befand. Sie ist liebenswürdiger, wienerisch weicher als ihre große Vorgängerin es gewesen.

Die Selbstherrlichkeit, mit der die Gallmeyer schaltete und waltete, mußte schließlich zu einem üblen Ende führen. Zerstritten mit den Direktoren und mit den Bühnenautoren, namentlich mit O. F. Berg, der für sie eine Reihe glänzender Gestalten geschaffen hatte, und verstimmt darüber, daß auch ein Teil der Presse ihre Exzentritäten verurteilte, kehrte sie um die Mitte der Siebzigerjahre Wien den Rücken. Sie ging zunächst nach Dresden und Berlin und dort lachte ihr das Glück. Welche Verbitterung die Gallmeyer, diese Inkarnation der Lustigkeit und des Jokus, befallen hatte, erhellt aus einem äußerst charakteristischen Brief, den sie damals, im Mai 1875, aus Dresden an mich richtete:

„. . . Die ganze Theaterwelt mit ihren Schmierenkomödianten ist mir so gleichgültig geworden, daß ich es gar nicht der Mühe wert finde, mich über dieses Pack zu ärgern. Ich bin ruhig (?) geworden. Es ist mir ebenso gleichgültig, was meine Freunde in Wien sagen oder schreiben. Wien ist für mich eine fremde Stadt geworden und meine Feinde haben es dahin gebracht, daß ich leichten Herzens von Wien fort bin und nicht mehr zurückkomme — zu was auch? Fräulein Stubel wird mich ja vollkommen ersetzen. In Deutschland bin ich den Leuten nicht zu alt, nicht zu dick, spreche ihnen gut genug, mit einem Wort, ich lebe neu auf, als Künstlerin anerkannt zu werden und nicht immer und immer wieder die dummen Tratschereien über mein Privatleben zu hören. Ich feiere hier die fabelhaftesten Triumphe. Ebenso riesiges Furore macht Schweighofer . . ."

Nicht viel später wurde ihr der Possenboden in Deutschland doch wieder zu heiß. Sie kehrte nach Wien zurück, holte sich neue reiche Erfolge, bis die Wetterwendische wieder „der Bock stieß". Sie meinte gleich der „gebildeten Köchin", zu etwas „Höherem" geboren zu sein und wendete sich dem ernsten Schauspiel zu. Laube glaubte anfangs an sie und ließ sie in Ohnets Schauspiel „Sergius Panin" debütieren. Doch zeigte sich bereits bei den Proben, daß das ungewohnte Hochdeutsch gleich einem Bleigewicht auf ihr laste und sie zu einer forcierten, unnatürlichen Darstellung verleite, so daß Laube, doch vergebens, anriet, die Rolle im Dialekt zu sprechen. Es gab einen gründlichen Mißerfolg und tief verstimmt ging der weibliche Unrast bald darauf nach Amerika. Doch nur ein Jahr hielt es die Gallmeyer drüben aus. Ich werde die Szene niemals vergessen, die sich abspielte, als die Gallmeyer im Frühjahr 1883 aus Amerika zurückkehrte. Sie weinte und lachte, als sie das Wiener Pflaster wieder unter ihren Füßen fühlte, gebärdete sich wie toll und warf den Kutschern und Dienstmännern auf dem Bahnhof eine Handvoll Guldennoten und Silbermünzen zu.

„Lieber in einem schmutzigen Winkel Wiens trockenes Brot essen, als in der City die herrlichsten Leckerbissen!" sagte sie mir damals. Dabei machte sie aber die neueste Mode New-Yorks mit und trug eine — brennrote Perücke. „Damit i' den Kopf nicht verlier'" kommentierte sie. Die Ersparnisse, die sie in Amerika gemacht, waren bald verbraucht und wieder wuchsen der Gallmeyer die Schulden über den Kopf. Eines Tages wurde sie gepfändet. Der Exekutor hatte es namentlich auf einen in schwerem Silber ausgeführten Lorbeerbaum abgesehen und erklärte ausdrücklich: „Dieses Objekt darf weder verkauft, noch verschenkt, noch verliehen werden, bis die Schuld hereingebracht ist." Als nun nach vierzehn

Tagen der Mann des Gesetzes wiederkam, um den Silberbaum in Empfang zu nehmen, war dieser nicht mehr zu finden. Auf seinen Vorhalt erwiderte die Gallmeyer: „Ich habe mich strikt an Ihre Weisung gehalten und den Baum weder verkauft, noch verschenkt, noch verliehen — wohl aber habe ich ihn — der Schatzkammer von Mariazell geweiht.“ Die Behörde konnte der Künstlerin, die ihr da ein so glänzendes Schnippchen geschlagen, nicht gut etwas anhaben und verzichtete auf jede weitere Verfolgung der Angelegenheit . . .

Zerrissenen Gemütes ist die Gallmeyer bettelarm gestorben. Ein schweres Sterben war über die lustige Person gekommen. Vergebens bemühten sich die drei größten medizinischen Kapazitäten Wiens, ihr Leben zu retten, ja sie wenigstens von den peinigenden Schmerzen zu befreien. Die Kollegen von Ansehen ohne Unterschied der Hof- und Privatbühnen wallten in das Sterbehaus in der Praterstraße neben dem ehemaligen Tattersaal, um persönlich Erkundigungen einzuziehen, unter ihnen Girardi, der mit wahrhaft herzbrechender Miene erzählte, er habe noch vor einer Woche mit der Gallmeyer bei seiner Kollegin Karoline Tellheim gejauft, wobei die Gallmeyer sich Karten auffchlug und ihr Schicksal in ihnen zu lesen vermeinte.

„Schöne Sachen“, rief sie aus, „die Karten sagen mir, daß eine gute Freundin von dir bald schwer krank werden und sterben wird — und das bin ich!

Und dann sprach sie von ihrer Vereinsamung und von den Leuten, die ihr mit so viel Undank begegneten. „Ja, Wohltun trägt Zinsen!“ sagte sie mit bitterer Betonung. Am 3. Februar 1884 ist die Gallmeyer von hinnen gegangen und der Totenschein meldete unerbittlich: „Schauspielerin, 45 Jahre, katholisch, Witwe, geboren in Leipzig, wird begraben am 5. Februar, 2 Uhr nachmittags.“ Auf dem Sterbebett hat sie, da sie jedwede Aufbahrung verboten hatte, nur Tewele gesehen, der von diesem Verbot nichts wußte. Den ersten Kranz sandte Erzherzog Ludwig Viktor: Veilchen und weiße Rosen, ihre Lieblingsblumen.

Mit der ebenso berühmten als berüchtigten Gallmeyer aus der Raimundzeit, mit Therese Krones, fühlte sich die Gallmeyer gewissermaßen seelenverwandt. Eine wahrhaft schwärmerische Anteilnahme für alles, was irgend mit der Krones in Verbindung stand, erfüllte sie. Sie erwarb Porträts aus der ersten Jugend der Krones, Briefe von ihrer Hand, Kontrakte mit ihrer Unterschrift, kurz sammelte mit der Zeit ein kleines Krones-Museum an. Durch Zufall erfuhr sie von dem ihr befreundeten Schriftsteller Max Waldstein, daß das kleine Häuschen in

Heiligenstadt, in dem Therese Krones einige Sommer über gewohnt hat, sich noch in demselben Zustand befinde, wie zur Zeit des Todes der Krones. Auf der Stelle mußte er mit ihr hinausfahren und der greise Hauseigentümer führte sie, die urplötzlich in sich gekehrt, „dasig" geworden war, durch die Zimmer, welche einst Zeuge des übermütigen Gehabens und der sonnigen Fröhlichkeit der Krones gewesen. Namentlich ein kleines Gemach im ersten Stockwerk mit grünen verschossenen Tapeten, auf welchen kleine Liebesgötter mit Pfeilen zwischen exotischen Schlinggewächsen abgebildet waren, weckte das heißeste Interesse der Gallmeyer. Sie interessierte sich, so erzählt Waldstein, für jeden Gebrauchsgegenstand der vorgallmeyerischen Soubrette und als sie ein Miniaturbildchen der Krones zu sehen bekam, erklärte sie, das müsse sie haben und koste es, was immer es koste. Der Besitzer hing jedoch mit großer Pietät an dieser Miniatur und sagte, er trenne sich zeitlebens nicht davon, erst nach seinem Tod können seine Kinder sie verkaufen. „Arme, arme Krones!" rief schmerzgebeugt die sentimentalen Stimmungen so sehr zuneigende Gallmeyer aus und summte das Lied der Jugend „Brüderlein fein, Brüderlein fein, einmal muß geschieden sein! . . ." Das Miniaturbildchen ging nach dem ein Jahr später erfolgten Ableben des Heiligenstädter Hausbesitzers in das Eigentum der Gallmeyer über. Ihr Testament hatte pathologischen Charakter:

„Wie eine Bettlerin will ich beerdigt werden. Ein einfaches schwarzes Kreuz stelle man auf den Hügel, unter dem mein Leichnam ruhen wird, ohne Inschrift, ja selbst ohne Initialen, damit ja niemand erfährt, wo dieser arme Hund Pepi begraben liegt".

Welch grellen Kontrast bieten diese tieftraurigen Worte zu der überschäumenden Lebensfreude und den tollen Bacchanalen, die mit dem Namen Josefine Gallmeyer verknüpft waren!

Die Übermutskrone hatte sich in eine Dornenkrone verwandelt . . .

Blasel—Knaack—Matras.

(Der klassische Komikerdreibund.)

Von jeher war das Carl-Theater, beziehungsweise das Kasperltheater und das Leopoldstädter Theater, an deren Stelle im Jahre 1847 das Carl-Theater in seiner heutigen Gestalt errichtet wurde, der Hort des ausgelassenen, kerngesunden Wiener Humors. Schon die berühmten Hanswurste Prehauser, Laroche und Hasenhut haben dort mit ihren allerdings derben Späßen und Stegreifkomödien unsere Vorfahren erlustigt, und als die Zeit des pritschenschwingenden Hanswurst und des Thaddädl vorüber war, trat Direktor Carl auf die Szene. Dann folgte die große glanzvolle Ära, welcher Nestroy und Scholz das Siegel aufdrückten. Dazwischen fiel die köstliche, nicht hoch genug zu wertende Zeit, in welcher Ferdinand Raimund, der große Reformator und Veredler des Volksstückes, wirkte und zu den poesiedurchtränkten Zaubermärchen, die er schuf, den Zauber seiner künstlerischen Persönlichkeit gesellte. Obgleich nicht Komiker im eigentlichen Sinne, spielte Raimund doch eine große Anzahl burlesker Rollen, die er zum Teil selbst verfaßte, teils in Komödien von Gleich, Meisl, Hafner ꝛc. darstellte. Das Wiener Publikum braucht ja immer eine lustige Person, die ihm die Sorgenfalten glättet und das befreiende, beseligende gesunde Lachen hervorbringt. Von der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre bis zum Anfang der Achtzigerjahre, also fast durch zwei Jahrzehnte, bestritt im Carl-Theater das berühmte Komikertrifolium Blasel, Knaack und Matras die Kosten der Unterhaltung. Sie hatten die Lacher permanent auf ihrer Seite. Der Zufall hatte da drei ziemlich heterogene komische Individualitäten zusammengebracht, die sich aber ganz unvergleichlich ergänzten. Blasel, der Typus des gemütlichen fidelen „Wieners vom Grund", eine Mischung von Thaddädl und urwüchsigem Spießer, drollig und spaßig schon in seinen Arm- und Handbewegungen; Matras, schauspielerisch nicht sehr bedeutend, wirkte zwerchfellerschütternd durch die Drastik seiner Darstellung, ja selbst durch die komische Mundstellung und durch sein schlau-

pfiffiges Gehaben. Dabei war er ein damals unerreichter Coupletsänger, dessen Art zu pointieren wirklich vorbildlich war. Der Dritte im Bunde, Wilhelm K n a a c k, war, so seltsam dies auch erscheinen mag, ein Reichsdeutscher. Ihm hatte schon die Natur in seiner förmlich überlebensgroßen hageren Gestalt, in der Beweglichkeit seiner Gesichtsmuskeln, die jedes seiner Worte charakteristisch begleiteten, und in seiner drolligen Sprechweise die Erfordernisse zur Erzielung komischer Wirkungen mit auf den Weg gegeben. Eine Spezialität bildete seine Kunst der Wortverdrehung. Man belustigte sich Abend für Abend, wie er beispielsweise in der „Prinzessin von Trapezunt" unermüdlich war, das Wort Tabak-Trafik „abzuwandeln", das heißt, die richtige Buchstabenstellung zu finden. Nestroy hatte Knaack an das Carl-Theater gebracht und es gefiel dem berühmten Komiker ganz besonders, daß auch ein zweiter Kunstgenosse über die fabelhafte Zungenfertigkeit verfügte, welche ihm in so hohem Maße eignete.

Blasel, Knaack und Matras, diese lustige Trias, so ungebunden, so förmlich Ein Herz und Eine Seele sie auch auf der Bühne erschienen — von dem Augenblick an, da die Komödie aus war, kannten sie einander kaum und taten sich, wo sie es nur vermochten, Bosheiten an. Namentlich der junge Blasel hatte unter den Nadelstichen und Eifersüchteleien der beiden älteren Kollegen nicht wenig zu leiden. Es war ein außerordentlich glücklicher Schachzug Anton A s c h e r s, des berühmten Bonvivants, Blasel, der im Theater an der Wien gewirkt hat, Ende der Sechzigerjahre für das Carl-Theater zu gewinnen. Strampfer schäumte, als er von der Fahnenflucht Blasels erfuhr, und auch Offenbach, der damals in Wien weilte, zeigte sich sehr betrübt, seinen verläßlichsten und, wie er sagte, unersetzlichen Komiker verlieren zu müssen. Blasel hatte ja in den großen Operetten Offenbachs die komische Rolle in deutscher Sprache kreiert, den Menelaus, den Bobèche in „Blaubart", den Prinzen Paul in „Großherzogin von Gerolstein", wobei ihm die ungewöhnliche Ehrung zuteil wurde, daß, entzückt durch seinen nuancenreichen Vortrag des Liedes „Sie schreiben es schon offiziös", bei der ersten Probe der dirigierende Offenbach den Taktstock aus der Hand legte und Blasel stürmisch applaudierte ꝛc. ꝛc. Vor einiger Zeit erst habe ich mit dem Bühnenveteran Erinnerungen an die alte Carltheaterzeit ausgetauscht und fiel dabei von einem Erstaunen ins andere, daß der wirklich und wahrhaft vor seinem neunzigsten Lebensjahr stehende Mann nicht allein die kleinsten Daten im Gedächtnis behalten hat, sondern auch einzelne Gesangstexte aus der ersten Offenbachschen Zeit und aus längst verschollenen Bergschen Possen Wort für Wort und Note für

Carl Blasel
(in „Donna Juanita“).

Josef Matras
(in „Mein Leopold“).

Wilhelm Knaack
(in „Schneider Fips“).

Note vorzusingen vermochte. Mit Stolz denkt Blasel an die Zeit der „Helena"; er mußte sich damals hinter Offenbach stecken, um Strampfer zu bewegen, daß er als Menelaus in der seither typisch gewordenen, von ihm ersonnenen Maske und nicht, wie sich's Strampfer in den Kopf gesetzt hatte, mit einem statuenhaft starren Vollbart erscheinen konnte. Offenbach vertraute damals Blasel an, daß mit der Figur des Agamemnon — Napoleon III. und mit der Helena Kaiserin Eugenie gemeint sei. Dies gab Blasel die Anregung, in seinem Gehaben und Sprechen den — Kaiser Ferdinand zu travestieren. Die Polizei schien Unheil zu wittern und ließ indirekt bei Blasel anfragen, ob er bei der Darstellung des Menelaus eine bestimmte Person im Auge habe? Blasel erwiderte ganz unbefangen, er kopiere — den verstorbenen alten Fürsten Schwarzenberg.

Blasel ist auch einer von den Künstlern, die ein Windstoß in die Höhe gewirbelt hat. Als Anfänger wurde der damals kaum Achtzehnjährige 1849 als Chorsänger mit einer Monatsgage von — 14 Gulden nach Laibach engagiert. Er war mit Leib und Seele fürs Theater eingenommen und sein fabelhaftes Gedächtnis, unterstützt von seinem Ehrgeiz, gestattete ihm nach wenigen Wiederholungen eines Stückes, alle Rollen im Kopfe zu behalten. So war es auch mit einer Posse „Die Reise nach Graz", in welcher in einer wichtigen Szene der Räuberhauptmann zu sagen hatte: „Das Leben eines Räuberhauptmannes ist so übel nicht und mein Glück wäre vollständig, wenn nur meine Anni nicht fehlen würde!" Der Darsteller des Räuberhauptmanns war jedoch nicht auf der Szene erschienen und schnell entschlossen ersetzte Blasel als einer der Räuber die Worte „Anni fehlen würde", durch die Worte: „der Räuberhauptmann fehlen würde". Der Direktor war über dieses schlagfertige Eingreifen derart entzückt, daß er Blasel am nächsten Tag nicht allein zwei große Rollen zuteilte, darunter den — Schüler in „Faust" (beispiellos, wie Blasel, als er mir diese Episode erzählte, die erste Rede des Schülers vorsprach, ohne zu stocken!), sondern auch seine Gage um nicht weniger als vier Gulden erhöhte. Auch ein Spiel des Zufalls: ein Schauspieler, den Blasel in Laibach anzumelden hatte, war Friedrich Strampfer, der Mann, der fünfzehn Jahre später Blasel aus Temesvar an das Theater an der Wien brachte. Dort, wie später im Carl-Theater, hatte man für Blasel schon aus dem Grund reichliche Verwendung, weil er über eine sehr angenehme Gesangstimme und überhaupt über gut fundierte musikalische Kenntnisse verfügte. Er sollte auch den Prinzen in „Boccaccio" kreieren, hatte die Partie bereits studiert, als Tewele, sein damaliger Direktor,

ihn (zu Beginn der Generalprobe!) händeringend bat, für einen plötzlich schwer erkrankten Kollegen die Rolle des Gewürzkrämers Lambertuccio zu übernehmen. Schwer fügte sich Blasel darein, doch erwuchs ihm als Belohnung ein großer Lacherfolg. Viele Ehren errang er auch als Lubowsky in „Dr. Klaus". L'Arronge erklärte vor dem gesamten Personal, daß er einem so wirksamen und drastischen Vertreter dieser Rolle noch nicht begegnet sei, ein Lob, das einem Wiener Vorstadtkomiker gewiß schmeicheln durfte. Blasels Kollegen Knaack und Matras verstopften sich wohl die Ohren, als der Berliner Dichter sich also vernehmen ließ. Sie taten dem jungen Kameraden allen möglichen Tort an. Nicht selten, in der ersten Zeit wenigstens, wenn Knaack auf der Bühne stand, rief Matras, und wenn dieser auf der Szene sich befand, Knaack absichtlich so laut, daß es Blasel hören mußte: „Nein, wie brillant der heute wieder ist und wie sich alles über ihn kugelt, er ist unerreicht, ausgezeichnet!" In dieser Zeit machte auch ein Witz in Wien die Runde. Blasel stellte nämlich an seine beiden Kollegen die Frage: „Wißt ihr, wie wir Drei in einer Person vereinigt sein können?" Auf ihr Achselzucken antwortete er: „Wenn der Matras am G'nack a Blasel hat."

Das behagliche Gegenstück Blasels war Josef Matras, der in seinen rundlichen Bewegungen und in seiner ganzen gemütlichen Anlage an Scholz erinnert haben soll. Schon Matras' spaßige Art zu sprechen, seine gedrungene Figur mit der etwas erhöhten Schulter, was davon herrührte, daß der Künstler, der ursprünglich als Bierträger in einem Gasthaus unweit dem Carl-Theater fungiert hatte, durch das Tragen der schweren Biergläser und Schüsseln einseitig wurde — er war dafür auf der Bühne vielseitig —, reizten die Lachmuskeln. Merkwürdigerweise hat Matras eigentlich seine größten Erfolge meist in nichtwienerischen Rollen gehabt, wie als Fürst Kasimir in „Methusalem", als Izzet Pascha in „Fatinitza", während er, außer in der „Vorlesung bei der Hausmeisterin" als Frau Maxl, in einigen Nestroy-Stücken und Bergschen Possen, ganz besonders aber in der als die Krone seiner schauspielerischen Leistungen zu bezeichnenden Rolle des Schusters Weigel in „Mein Leopold", den er bei der Wiener Uraufführung kreierte, keine belangreicheren Rollen spezifisch wienerischen Charakters verkörperte. Eines Tages vertauschte der frühere Kellnerjunge den Schanktisch mit dem Regietisch und nahm bei einem Schmierentheater Engagement. Einer seiner damaligen Kollegen war Ludwig Anzengruber. Dann entdeckte Matras seine Leidenschaft für das Volkssängertum. Er wirkte auf dem „Brettl" weit erfolgreicher wie früher auf den Bühnenbrettern und wurde der

Anton Aſcher

Friedrich Strampfer

vielbejubelte Kompagnon des volkstümlichen Johann Fürst, der später das seinen Namen tragende Theater im Wurstelprater erbaute und durch Jahrzehnte leitete. Einem Auftreten Matras' wohnte Anton Ascher bei und engagierte ihn Knall und Fall fürs Carl-Theater. Nahezu zwei Jahrzehnte erheiterte Matras die Wiener. Im Jahre 1892 erkrankte der etwas zügellos lebende Künstler und eines Abends, während der Aufführung der „Vorlesung bei der Hausmeisterin" zeigten sich in erschreckender Weise die Folgen der beginnenden Gehirnerweichung. Er begann plötzlich zu lallen und sprach nur einzelne Bruchstücke aus seiner Rolle. Blasel erfaßte sofort die Situation und, indem er sagte: „Sie lesen ja schlecht!" setzte er die Vorlesung an Stelle des armen Kollegen fort. Das Publikum hatte von dieser schrecklichen Episode nichts bemerkt . . . Tags darauf brach bei Matras der Wahnsinn aus. Die Kollegen nahmen sich des mittellosen Kranken wärmstens an. Eine große Wohltätigkeitsvorstellung, in welcher die Wolter und Sonnenthal mitwirkten, brachte ein schönes Stück Geld, zumal Blasel sich in aufopfernder Weise für das Gelingen einsetzte. Er erschien persönlich an der Börse, und man kann sich denken, was das für Aufsehen machte, um Sitze zu verkaufen. Im Handumdrehen hatte er dreitausend Gulden beisammen — in der damaligen Zeit ein kleines Vermögen! Direktor Ascher selbst bezahlte seinen Sitz mit einer großen Note und sprach Blasel gegenüber seine Verwunderung aus, daß er für einen Kollegen betteln gehe, der stets so sehr gegen ihn intrigiert habe. Blasel antwortete: „Für einen Feind betteln gehen — das ist ja meine größte Revanche!" Fünf Jahre später begrub man den erst fünfundfünfzigjährigen Lustigmacher. „Die Dornenkrone saß ihm so tief — daß sie das Hirn ihm erdrückte" schrieb damals ein geistreicher Wiener Schriftsteller auf ein Bild des Komikers.

Wilhelm Knaack, der Dritte im Bunde, war eine ganz besondere künstlerische Individualität. Er jagte nicht dem Spaß nach, wirkte hauptsächlich durch seine quecksilberne Komik und durch die beispiellose Volubilität seiner Zunge. Er erinnerte in manchem an den aristokratisch vornehmen Friedrich Haase. Ein geistvoller Kritiker bezeichnete ihn mit Recht als einen geschmackvollen witzigen Equilibristen; es kam ihm auch ein Geschenk der Natur, ein komischer chronischer Stockschnupfen, zustatten. Er verfügte über eine ungewöhnlich wirksame vis comica, verließ sich aber nicht auf diese natürliche Anlage, sondern schuf immer aus Eigenem, durch das Bestreben, fein zu charakterisieren, wirksame interessante Typen. Sein Meisterstück lieferte er als Schneider in der längstverschollenen einaktigen Posse „Schneider Fips". Monatelang lief man ins Carl-Theater,

um Knaack speziell in dieser Rolle — er fädelte beispielsweise eine Nadel meisterhaft ein, obwohl er, was im Publikum nicht bemerkt wurde, weder Nadel, noch Zwirn in der Hand hatte — und als Fürst in der Bluette „Hohe Gäste" zu sehen. Einer seiner interessantesten und feinsten Leistungen war ein alter, vom Johannistrieb befallener Marquis in einem entzückenden Lustspiel französischer Herkunft „Im Spätsommer". Durch seine Heirat wurde er ein naher Verwandter des nachmaligen Ministerpräsidenten Gautsch. Die letzten Jahre seines Lebens wirkte er noch mit seinem früheren Kollegen und nunmehrigen Direktor Blasel zusammen. Im Jahre 1891 starb mit Knaack auch die zweite Stütze des berühmten Trifoliums und, unverwüstlich in seinem Humor, blieb Blasel, heute ein Neunzigjähriger, als Letzter aus der guten alten Carl-Theaterzeit zurück . . .

Alexander Girardi.

Er war durch Jahrzehnte der Sorgenbrecher Wiens. Am 20. April 1918 hat der Tod Alexander Girardi das Stichwort gebracht, der so recht der Repräsentant der österreichischen Volksseele, des Herzensempfindens seiner Landsleute oder, wie man heute sagen würde: der Volksbeauftragte gewesen. Und er hat sich auch zu allen Zeiten vor der Majestät des Volkes gebeugt, das er, gleichwie der von ihm so unvergleichlich verlebendigte Valentin den Verschwender Flottwell, als seinen „gnädigen Herrn" ansah. Er spendete aus dem Nibelungenhort seines Humors, seiner niemals versagenden Frohlaune, seines tiefen Gemütes mit vollen Händen. Er hatte es verdient, daß der Sonnenuntergang seines in Sonne getauchten Lebens ungetrübt war, daß er ahnungslos hinüberschlummerte. Der Tod tippte Girardi unversehens auf die Schulter, sagte zu ihm selbst, was er ja im Hobellied so oft und so herzerwärmend gesungen: „Brüderl, komm! — Mach' keine Umständ', geh!" und seine Uhr war abgelaufen. Ein frommer Betrug, ein kleiner Mummenschanz am Krankenlager des vom Sensenmann schon Gekerbten hat Girardi noch wenige Stunden vor seinem Ableben die Heiterkeit des Gemütes verschafft. Professor Funke hatte mit einem wahrhaft theatralischen Inszenierungskniff den Verband derart drapiert und kaschiert, daß, als Girardi aus der Narkose erwachte, er fest und steif glaubte, daß ihm bloß eine Zehe und nicht das ganze Bein abgenommen worden sei. Eine seiner ersten Fragen an den grundgütigen Professor war: „Wird man mir auf der Bühne auch nicht anmerken, daß ich nicht mehr so fest werde auftreten können?" Der Professor erwiderte: „Sie können ganz beruhigt sein, kein Mensch wird etwas ahnen." Und eine weitere Frage: „Werde ich auch wieder radeln können?" Professor Funke, der die innere Erregung kaum unterdrücken konnte, zwang sich zu einem Scherz und sagte: „Sie werden noch bei einer Radfahrkonkurrenz mitwirken können." Girardi lächelte beseligt . . .

Schauspielerei ist ja, wie Laube sagte, Irrsinn oder doch eine fortgesetzte große Lüge. Warum sollte nun nicht auch einmal ein Schauspieler von den Qualitäten Girardis zum eigenen Besten belogen werden? Girardis Lebensfaden wäre, auch wenn die Operation einen glücklichen Verlauf genommen hätte, ein sehr kurzer gewesen, denn er litt an einer weit vorgeschrittenen Arterienverkalkung.

Noch vier Tage vor seinem Scheiden von der Weltbühne beschäftigte sich Girardi mit seiner Rolle in dem kurz vorher aufgefundenen Volksstück von Anzengruber „Ein Geschworener", die ich ihm auf seinen Wunsch ins Sanatorium gesendet hatte und auf deren Verlebendigung er sich außerordentlich freute. Auch eine Raimund-Feier hatte ich geplant, in welcher Girardi die Figur seines Lieblingsdichters, dann den Rappelkopf in der Köhlerhüttenszene und schließlich den Domkapellmeister in „Brüderlein fein" hätte spielen sollen. Die Rolle des Raimund hatte er zu diesem Zweck wieder neu studiert und telephonierte mir noch acht Tage vor der letzten Gastspielreise, die er nach Pilsen unternahm, bevor er seine überhaupt letzte Reise antrat: „Du kannst die Raimund-Feier ansetzen, wann du willst, ich bin mit dem Raimund bis aufs I-Tüpferl fix und fertig!" Es hat nicht sollen sein. Ist es nicht ein merkwürdiger Zufall, daß die allerletzten Worte, die sowohl Ferdinand Raimund wie Girardi auf der Bühne sprachen, die des Hobelliedes waren: „Da leg' ich meinen Hobel hin — Und sag' der Welt Ade!" Das Theater hätte Girardi allerdings, auch wenn sein Leben zu retten gewesen wäre, eineinhalb Jahre später verloren, denn, wie er mir feierlich erklärte, war er unbeugsam entschlossen, mit dem Anbrechen seines siebzigsten Lebensjahres dauernd und restlos von der Bühne zu scheiden.

Der letzte Sonnenstrahl, der in Girardis Leben fiel, war die Berufung ins Burgtheater. Der Antrag kam förmlich wie aus den Wolken gefallen. Hofrat Dr. Glossy machte über Ersuchen Millenkovichs den Vermittler zwischen dem Burgtheater und Girardi, der so perplex war, daß er sich Bedenkzeit erbat. Etwa vier Jahre zuvor hatte ich Thimig nahegelegt, das Engagement Girardis in Erwägung zu ziehen, der sich aber dazu nicht entschließen konnte, und das gewiß nicht ungerechtfertigte Bedenken ins Treffen führte, der Künstler würde in dem neuen Erdreich sich nicht genügend zu entfalten vermögen. Girardi hatte bereits vor mehr als einem Vierteljahrhundert mit dem Burgtheater kokettiert. Ein angesehener Theaterkritiker hatte damals in einem Feuilleton angeregt, Girardi möge den Mephisto spielen und von da ab ließ die Meinung, daß er auch nach höheren künstlerischen Aufgaben im nicht bloß volkstümlichen

Genre langen dürfe, den ehrgeizigen Künstler nicht mehr los. Tatsächlich hat er daraufhin „Faust", den er bis dahin nur von der Opernbühne her und aus der Parodie „Margaretl und Fäustling" kannte (in der er als Valentin im Strampfer-Theater neben der Gallmeyer als Margaretl und Schweighofer als „Mefeles" einen enormen Heiterkeitserfolg erzielte), mit heißem Bemühen gelesen. Er hatte ja überhaupt einen unbändigen Respekt vor den Klassikern, auch vor denjenigen der Tonwelt, namentlich vor Richard Wagner. Der letzte Akt „Tannhäuser" hat ihn jedesmal zu tiefst erschüttert. Charakteristisch ist auch, daß, als Dingelstedt seine Prachtinszenierungen der Shakespeareschen Königsdramen brachte, Girardi auf ein sehr gewinnverheißendes Gastspiel verzichtete, um diesen Aufführungen anwohnen zu können. Sein künstlerischer Stammbaum ging ersichtlich auf Raimund zurück, dessen Ring- und Siegelbewahrer zu werden er berufen war, und eine Seitenlinie wies geradewegs auf Arlecchino — stammten doch die Urgroßeltern Girardis aus der Lombardei —, während er für Nestroy, in dessen Possen er niemals die sogenannten „Nestroy-Rollen" spielte, weil ihm dazu der ätzende Sarkasmus und das Schnellfeuer der Sprache fehlte, nicht viel übrig hatte. Wie lange hat sich Girardi besonnen, bis er sich an den Valentin, an den Rappelkopf, an den Steinklopferhans heranmachte! Und erst der Weiring in „Liebelei"! Als er ihn glücklich gestaltet hatte, gestand er mir:

„Beim Valentin und Rappelkopf zusamm' hab' ich nicht so viel Angst ausg'standen, wie bei dem sakrischen Weiring."

In der Tat zeigte Girardi als dieser „Violinspieler auf einem Vorstadttheater", daß er berufen gewesen, erste Geige im Burgtheater zu spielen. Die meisten sogenannten „Girardi-Rollen" waren im Grunde genommen Rollen, die als stiller Mitautor Girardi schuf. Er machte viele alberne, geschmackwidrige Schwänke dadurch halbwegs genießbar, daß sich, nur für Kenner wahrnehmbar, auch bei den ödesten Possenrollen immer ein Fenster öffnete, das den Ausblick auf den Frühlingszauber höherer ernster Kunst erschloß.

Aus äußeren Ehren machte sich Girardi blutwenig. Nur eines strebte er an, was damals — ein klaffender Abgrund scheint uns heute bereits von dieser Zeit zu trennen — als eine Art Höhepunkt galt: den Franz-Josef-Orden. Ihn lockte nicht die Dekoration als solche, sondern, daß ihm, der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen emporgekommen war, daß dem ehemaligen Schlosserbuben das für einen Schauspieler Höchsterreichbare beschieden sein sollte. Die Sache „spießte" sich, um ein Wort aus dem spezifisch girardischen Sprachschatz zu gebrauchen. Bald hieß es, daß man

sich in Hofkreisen an der zweiten Heirat des als Katholiken geborenen Künstlers stoße, dann wieder, daß in Ungarn, dessen Staatsbürger er geworden war, Schwierigkeiten gemacht werden. Es gelang mir jedoch, den in jedem Betracht großzügigen Ministerpräsidenten Baron (später Grafen) Bienerth, der auch zu der großen Korona der Girardi-Verehrer zählte, für die Sache zu interessieren. Gleichzeitig hatte ich von dem ungarischen Ministerpräsidenten Dr. Wekerle die mündliche Zusicherung erhalten, daß er dem Vorschlag kein Hindernis in den Weg legen werde. Bienerth ließ mit der ihm eigenen Expeditivität binnen wenigen Tagen den Akt requirieren und wenige Wochen später konnte der glückstrahlende Girardi die Mitteilung entgegennehmen, daß er Ritter des Franz-Josef-Ordens geworden sei. Daß es ihm nicht darum zu tun war, mit einem äußeren Zeichen der Hofgunst zu paradieren, geht wohl am drastischsten daraus hervor, daß er den Franz-Josef-Orden nur ein einziges Mal, gelegentlich der Dankaudienz beim Kaiser, angelegt hat.

Girardis „einzige Passion" war, wie der Sohn Leopold des Schusters Weigl, das Radeln. Er war förmlich verwachsen mit dem Rad und verdankte dem Meisterfahrer Schreiber, mit dem er befreundet war, viele Kunstfertigkeiten. Ein Brief, den er mir während einer Regenperiode aus Ischl schrieb, spiegelt seine Radfahrseligkeit deutlich wider:

„Denk Dir, hier ist ein Tag genau so prachtvoll wie der andere, nämlich prachtvoll — feucht. Komm nur bald, damit auch Du kennen lernst, was nasse „Trittlinge" sind. Doch mir kann das Wetter nichts anhaben — ich radle fest drauf los und fühle mich erhaben, solange ich nicht gezwungen bin, mit der Erde in nähere Berührung zu kommen". Und als selbstironisierende Randglosse fügte er hinzu: „So! Genug der Geistesarbeit!" In Ischl und seiner weiteren Umgebung war der radelnde Girardi eine typische Erscheinung. In tadelloser Dreß saß er leger auf seinem Stahlroß, oft so sehr in Gedanken versunken, daß er erst im allerletzten Moment eine Wendung machen konnte, um einem entgegenkommenden Vehikel auszuweichen. Beinahe wäre er auf solche Weise mit dem Leibwagen karamboliert, der auf der Ebenseerstraße den kaiserlichen Jagdherrn nach Ischl zurückführte. Girardi sprang vom Rad und machte eine tiefe Verbeugung. Der alte Kaiser ließ den Wagen halten und sagte dem vor Verlegenheit förmlich versteinerten Girardi, der ja seine Schüchternheit niemals abstreifen konnte:

„Na, sehen Sie, lieber Girardi, das ist ja ein gesunder Sport, den Sie da treiben, so was kann ich nicht mehr mitmachen!" Girardi gab schlagfertig zur Antwort:

„Aber Majestät, warum denn nicht? Majestät sind ja noch sehr rüstig und — der Herr Schwiegersohn radelt doch auch!"

Der Kaiser lachte mit vollem Gesicht über Girardis verlegene Miene und über den „Herrn Schwiegersohn" und erwiderte gut gelaunt:

„Na, gar so g'fährlich ist's mit meiner Rüstigkeit auch nicht mehr."

Girardi konnte sich lange nicht fassen und brachte frei nach dem Tischler Valentin nur die Worte heraus: „Mir scheint, da hab' i wieder Hobelscharten g'red't!" . . .

Die Wiener haben seit jeher in dem Kultus der Schauspieler, ihrer selbstgeschaffenen Götzen, nicht maßzuhalten verstanden. Am buntesten aber haben sie es wohl mit Girardi getrieben, so daß er, der ja auch ein Spottvogel und Fronjker war, einmal, als ihn nach einem Jubiläumsabend viele hunderte Menschen umringten und bejubelten, ausrief: „Aber, liebe Leut'ln, seid's do g'scheit und macht's net soviel Aufseh'n mit mir! I bin ja net der Radetzky!" Seinen fünfzigsten Geburtstag, der auf den 15. Dezember 1900 fiel, feierte so ziemlich ganz Wien mit. Niemals habe ich Girardi glücklicher gesehen, als — nachdem die Feier vorüber war. Schon vorher hatte er in seiner Bescheidenheit ausgerufen: „Wart's do lieber, bis i hundert Jahr' alt wir, denn i möcht' net, daß die Leut' über mi lachen, weil i einmal selber a komische Figur bin!" Eine besondere Ehrung wurde ihm damals durch eine Adresse erwiesen, die ein Freundeskreis, dem Hermann Bahr, Julius Bauer, Max Burckhard, Hugo Wittmann, Vinzenz Chiavacci, Eduard Pötzl, Karl Glossy, Kainz, Jarno, Hansi Niese, meine Frau (als Antonie Hartmann ehemalige Kollegin Girardis) und ich angehörten, mit Manuskripten von Raimund und Nestroy und wertvollen Porträts überreichte. In dieser Adresse, deren Anrede lautete:

„Lieber Valentin und Aschenmann, Zsupan, Jonathan und Bettelstudent, Zwirn, Christoferl, Florian Heindl usw. usw.!" hieß es unter anderem: „Grüß' enk Gott, alle miteinander! . . . Ihr, die Ihr Kinder Eines Vaters seid's, der auch für seine Zuhörer wie ein Vater bemüht ist, sie die Sorgen des Lebens vergessen zu machen. Euer Vater wird viel nachgeahmt, er aber ahmt nur eine nach: die Natur! . . . Nicht wenn grad wir wollen, lachst Du oder drückst Du Rührung aus — Du kommandierst uns das Lachen oder das Wehmütigsein und wir folgen aufs Stichwort . . ."

Am Geburtstagsabend huldigte in meinem Hause eine lustige Gesellschaft dem fidelen Halbhundertjährigen. Den größten Trumpf spielte

damals Udel aus, als er, der erste und letzte Fall im Leben Girardis, dem unerreichten Bänkelsänger par excellence ein Girardi-Bänkel vorsang, in dem es unter anderem hieß: „Du Kronen-Fufziger Du, duljäh — Ragst wie der Stephansturm so hoch in d' Höh', — Nein, überragst die andern Deiner Kunst. — Was Du agierst, das is nicht eitel Dunst! — Ob an der Wien, Wallgass'n, Donau, Du, — Ob Du der Schön'rer, sie nicht Dir gibt Ruh, — Du bleibst Dir gleich, bist stets auf rechter Spur, — Man merkt's, Du stammst aus Graz an der (Ha-)Mur."

So hellauf aber habe ich Girardi niemals lachen gehört, als bei der darauffolgenden Aufführung einer improvisierten Travestie des „Verschwender", in der Flottwell mit reichen Schätzen beladen aus Amerika heimkehrt, während Valentin ein Bettler geworden ist, und der intrigante Kammerdiener Wolf sich als bester aller Menschen dokumentiert. Karl Lindau, Jacques Pohl und ein dritter im Bunde der fröhlichen Geister spielten die Schnurre mit überschäumendem Humor.

Bei seinem vierzigjährigen Bühnenjubiläum wurde Girardi in seiner Vaterstadt Graz in wahrhaft überschwenglicher Weise gefeiert. Auf der Bühne wurde nach Schluß der Vorstellung („Verschwender") eine Art Thronsaal aufgebaut und die Sprecher der zum großen Teil aus Wien gekommenen Deputationen sagten coram publico ihre Glückwunschsprüchlein auf. In dem überfüllten Saal herrschte eine Treibhaustemperatur. Girardi kam sich als Held des Abends ungemein komisch vor und versuchte wiederholt, mich während meiner Rede auf offener Bühne aus dem Konzept zu bringen, so, indem er mir zuflüsterte: „Hörst, daß du so viel auswendig reden kannst — o h n e S o u f f l e u r!" Eine köstliche Episode aus diesen Tagen: Der Sänger Josef Josephi, der damals in Graz weilte, bot sich kollegial an, in der Jubiläumsvorstellung den Azur zu singen. Girardi dankte ihm herzlich, lehnte aber mit den Worten ab: „Weißt, sei mir net bös', den singt der X, der is mir lieber, denn — d e r f a l l t w e n i g e r a u f!"

Nun ruht Girardi dauernd auf seinen Lorbeeren. Mutter Erde hat ihn aufgenommen neben seiner Mutter, die er über alles liebte und deren Grab er Woche für Woche schmückte. Als sie im Frühjahr 1885 starb, ließ er eine simple Marmorplatte über dem Grab anbringen mit der schlichten Inschrift: „Meine Mutter". Niemand brauchte zu wissen, so sagte er feinfühlig, wessen Mutter das sei. Nach langem Sträuben entschloß er sich endlich einige Monate später, seinen Namen hinzusetzen zu lassen. Schon damals hatte er sich die anstoßende Grabstelle gesichert, und

nun sind sie alle vereint: Mutter, Sohn und Girardis Lebensgefährtin. Auf Girardi, der sich in den Herzen der Menschen ein Denkmal der Liebe gesetzt hat, passen so recht die Worte des Chorals:

Was wir bergen in den Särgen
Ist der Erde Kleid,
Was wir lieben, ist geblieben,
Bleibt in Ewigkeit!

Franz Jauner.

(Ein Wiener Theater-Napoleon.)

Welchem der fünf Theater, die er in Wien leitete, Franz Jauner seine Tätigkeit widmete und an welcher Bühne immer er auch seine interessante, scharf umrissene Physiognomie als Schauspieler zeigte, stets verstand er es, durch die Kraft seines förmlich phosphoreszierenden und fluoreszierenden Wesens die eigenartigsten und fesselndsten Eindrücke zu vermitteln. Mit Leib und Seele, mit jedem Nerv lebte und webte dieser merkwürdige, geistig überbewegliche, temperamentvolle Theatermann für die Bühne, für deren Wirkungsmöglichkeiten er einen wahrhaft stupenden Spürsinn besaß. Begnadet mit einer schöpferischen Phantasie, vertraut mit den Geheimnissen der szenischen Wirkung wie kein Zweiter, stets voll glücklicher Inspirationen, dabei alles nur kein Knicker — hieß es bei ihm doch immer: „Wenn man beim Theater das Geld zum Fenster hinauswirft, kommt es bei der Tür doppelt und dreifach wieder herein!“ —, elektrisierte er sein Personal vom ersten Sänger oder Schauspieler bis zum letzten Bühnenarbeiter und weckte auch die Schaffenskraft wie den Ehrgeiz der Autoren. Eine seltsame Schicksalsfügung hat es gewollt, daß der ehemalige kleine Chorsängerknabe im alten Kärntnertortheater dreißig Jahre später Direktor des Hofoperntheaters wurde und, ein Fall, der Ben Akiba zum Trotz ebenfalls noch nicht dagewesen ist, gleichzeitig eine Privatbühne, das Carl-Theater, leiten durfte. Maßgebend für seine Berufung war nicht so sehr seine profunde Kenntnis des Theaterbetriebes und daß in ihm der Nerv des Bühnenpraktikers vibrierte, sondern ein ganz anderer Nerv, der — nervus rerum, denn das Defizit des Opernhauses war unheimlich angewachsen. Unbilligerweise machte man sich damals vielfach darüber lustig, daß Jauner über keine ausreichenden musikalischen Kenntnisse verfüge und spöttelte: „Ein Operndirektor, der „sogar“ Klavier spielen kann“, denn Jauner war nicht allein ein Pianist, der Anspruch auf Beachtung erheben durfte, sondern auch ein sattelfester Sänger. Kein Geringerer als Meister Sechter hatte ihm die Geheimnisse

des Kontrapunktes beigebracht. Seine Neigung für die Schauspielkunst trug jedoch den Sieg davon. Nachdem er vorübergehend ein Jahr im Burgtheater engagiert war, machte er sich, vom Jahre 1871 an, im Carl-Theater seßhaft. Er hat eine förmliche Rundreise um die Wiener Theaterwelt unternommen und landete nach der furchtbaren Ringtheaterkatastrophe, bei welcher er ein Opfer des „rasenden Sees" geworden, erst im Theater an der Wien und endlich wieder im Carl-Theater.

In der Wiener Theatergeschichte wird Jauner, der, eine Art perpetuum mobile, stets mit Volldampf arbeitete und von genialen Einfällen förmlich übersprudelte, schon aus dem Grunde seinen Platz behaupten, weil er es zuwege gebracht hatte, die arge Entfremdung zwischen Richard Wagner und dem Operntheater zu beseitigen und dadurch die ersten Aufführungen des Nibelungenringes zu bewerkstelligen. Wagner war Jauner sehr gewogen. Er hatte, damals noch unberühmt, den lebhaften, jungen Stürmer Jauner zur Zeit seines Dresdener Engagements kennengelernt und liebgewonnen. Wer hätte damals gedacht, daß es diesem flotten Schauspieler dereinst beschieden sein würde, die Meisterwerke des Großen von Bayreuth, den Nibelungenring im Hofoperntheater zur Aufführung zu bringen! Jauner war auch einer der Wenigen, die den Bau des Bayreuther Festspielhauses ein Jahr vor seiner Eröffnung besichtigen konnten. In einem an einen Wiener Freund gerichteten Brief schildert Jauner damals sehr lebendig seine Begrüßung mit Wagner.

„Mit jugendlicher Frische eilt mir Wagner entgegen, begrüßt mich auf das herzlichste und mitten drin im Gespräch waren wir über die Künstler. Wagner führte mich im Garten umher. Ein großer Granitblock, in einem kleinen Wäldchen versteckt, fiel mir auf. Auf meine Frage, wozu derselbe bestimmt sei, antwortete Wagner: „Das ist unsere Gruft — da werde ich mit meiner Frau ausruhen — ja, hier gehe ich nicht mehr heraus — da bin ich und da bleibe ich!" Ein großes, weites Gemach, das von drei Seiten eine große Bibliothek umfängt, Bilder von Beethoven, Schiller, Goethe, Schopenhauer und dem König von Bayern an den Wänden — das ist Wagners Arbeitszimmer. Die Künstler und Künstlerinnen kamen, voran Frau Materna, Scaria, Hans Richter, die beiden Schwestern Lehmann — kurz die ganze Nibelungentrilogie wimmelte bunt durcheinander. Zum erstenmal wurden Ensemblestücke aus „Rheingold" probiert, von Herrn Rubinstein (einem Neffen des berühmten Klaviervirtuosen) künstlerisch vollendet am Klavier begleitet."

Nur schwer, man weiß es, war Wagner dazu zu bewegen, ja es kostete ihn einen harten Kampf, Kürzungen an den „Ring"-Werken zuzu-

lassen, und er entschloß sich wider seine bessere Überzeugung dazu lediglich, weil ansonst speziell in Wien damals, Ende der Siebzigerjahre, die Aufführungen hätten unterbleiben müssen. Jauner richtete an Wagner ein Schreiben, in welchem er der Besorgnis Ausdruck gab, die Beziehungen der beiden Männer seien wegen der „Striche" etwas getrübt. Hierauf erhielt Jauner ein ganz ungewöhnlich interessantes Schreiben, welches sich im Besitze des als Rechtsanwalt wie als Musiker gleich hochgeschätzten Dr. Heinrich Steger befindet und in welchem es heißt:

„Aber liebster Freund!

Wie können Sie über mich im Zweifel sein! Was ich jetzt an solchen Aufführungen, wie den Ihrigen in Wien, erlebe, grenzt ja an das Wunderbare. Wie sollte ich für eine wirklich und vollständig gefallende Aufführung zum Beispiel eben des „Siegfried" bei dem Wiener Opernpublikum unerkenntlich sein? Ich bin der erste gewesen, der für gewöhnliche Theateraufführungen Kürzungen angab, so für die „Götterdämmerung". Daß ich dies für nötig halten muß, ist allerdings auch der Grund, daß ich weder selbst diesen Aufführungen beiwohne, noch auch gern von den Einzelheiten solcher Veränderungen nähere Berichte höre. Diese Schwäche muß mir verziehen werden. Oh, wie sehr begreife ich es, daß der Wiener um elf Uhr endlich etwas Gutes essen und trinken will! Ich habe Ihnen, lieber Freund, am letzten Wiener Abend vor dem ganzen Publikum gesagt, daß nur gerade Sie es über mich vermocht hatten, dem Operntheater nochmals meine Mitwirkung zur Veredlung seiner Leistungen darzubieten."

Und zum Schlusse heißt es:

„Glückauf! Sie haben es wohl weit gebracht, nun weiter! Von Herzen grüßt Sie Ihr ergebener

Richard Wagner."

Auch die nachmalige Gattin Franz Jauners, die gefeierte Sängerin Emilie Krall, war bei Wagner gut angeschrieben, der eines ihrer Konzerte in London dirigierte. In Jauners Nachlaß fand sich eine große Anzahl von Briefen Wagners, die zum größten Teil an einen Amerikaner verkauft wurden, der dafür ein Heidengeld zahlte.

Jauners Verdienst war auch, daß er die in Paris sanft abgelehnte Bizetsche Oper „Carmen", die vorher keine einzige Opernbühne anzunehmen sich getraute, mit Pauline Lucca zu einem wahrhaft sensationellen Erfolg führte, die großartigen italienischen Stagionen mit der Patti, Lucca, Masini, später mit der Nilsson und dem Pariser Baritonisten Faure veranstaltete und auch die Ballette von Délibes, in erster Linie

„Coppelia" nach Wien brachte. Zu seinen Ruhmesblättern zählen auch die unvergleichlichen Vorführungen von „Angot" und „Fatinitza" im Carl-Theater sowie die aristokratischen Theaterabende, welche er als spiritus rector der Fürstin Metternich, die für Jauner besonders viel übrig hatte, inszenierte. Bei den Wienern legte er sich ein besonderes Blatt durch die Einführung der Opernredouten ein. Auch die Tieferlegung des Orchesters im Hofoperntheater war eine der ersten Maßnahmen Jauners. Auf ein anderes Blatt gehört, wie er als Kompagnon der noblen und geschmackvollen Schönerer nicht allein die großen Operettenneuheiten, insbesondere Johann Strauß' „Zigeunerbaron", sondern auch Schauspiele inszenierte, so Jokais „Goldmensch", den auf Initiative Jauners hin Jokai gemeinsam mit seinem bühnensicheren Freund und Mitarbeiter Schnitzer nach dem gleichnamigen Roman dramatisierte. Jauner trug die Wiener Kunst auch nach Rußland, ein Unternehmen, das damals ganz besonders viel Wagemut erforderte. Mit dem Carl-Theater-Ensemble errang er in Petersburg glänzende Erfolge. In meinen Händen befindet sich ein Brief, den Jauner damals schrieb und in dem es unter anderem heißt:

„. . . Wir haben morgen die sechzigste Vorstellung und bieten Straußsche Musik unter dem Titel „Eine Wiener Revue". Den größten Erfolg erzielte ich mit der „Fledermaus", die fünfzehnmal wiederholt werden mußte. In den nächsten Tagen werden wir vor dem Zarenpaar in Peterhof im kaiserlichen Schloßtheater spielen, eine seltene, ja einzige Auszeichnung, der sich nur ganz wenige zu rühmen haben. Die Zarin wählte den „Vogelhändler". Es ist keine Kleinigkeit, mit sechzig Personen und dem gesamten Theaterfundus die weite Reise (Kosten 10.400 Gulden) zu machen. Trotz alledem sehne ich mich nach den schönen Bergen in Österreich . . ."

Die Noblesse, die Freigebigkeit Jauners war sprichwörtlich. Für die Ausstattung war ihm nichts zu kostspielig. Viktor Léon, auf den Jauner große Stücke hielt, dürfte in diesem Punkt einiges zu erzählen wissen. Eines Tages machte er den Direktor darauf aufmerksam, daß ein Riesenkristallluster, den Jauner für eine Unsumme Geldes anschaffen ließ, unmöglich sei, weil man von den Galerien aus die Szene fast nicht sehen könne. Jauner tobte, sah aber dann ein, daß Léon recht hatte und entschloß sich, die für den nächsten Tag angesetzte Premiere abzusagen. Léon erwiderte, das sei doch nicht notwendig, denn man könne hinter den Bäumen Glühbirnen anbringen. Jauner war von diesem rettenden Vorschlag sofort begeistert und bewilligte ein unverhältnismäßiges Stück Geld, um das in der kurzen Zeit zuwege zu bringen. Um das Personal,

namentlich die vielgeplagten und von ihm gründlich durcheinandergehetzten Bühnenarbeiter, bei guter Laune zu erhalten, ließ er bei den letzten Proben fast regelmäßig ein Fäßchen Bier und eine Pyramide von Würsteln auf die Bühne kommen. Einmal gab's mit dem Tenoristen Spielmann eine scharfe Auseinandersetzung. Jauner ging in die Höhe und rief: „Herr Spielmann, ich bin der Direktor!" Worauf Herr Spielmann erwiderte: „Und ich, Herr Direktor, bin Ihr erster Tenor!" „Ja richtig", entgegnete Jauner, „darauf habe ich im Moment vergessen, da sind Sie mehr als ich!"

Er war sofort Feuer und Flamme für eine Idee, die ihm Bühnenwirkungsmöglichkeiten zu erschließen schien. Noch denke ich des verdutzten Gesichtes Jauners, als ich ihn vierzehn Tage vor dem vierzigjährigen Künstlerjubiläum Johann Strauß' fragte, was er für diesen Abend vorbereite. Er hatte im Drange der Geschäfte total daran vergessen und fragte mich um Rat. Ich schlug ihm vor, in der „Fledermaus" auf dem Ballfest beim Prinzen Orlofsky statt der stereotypen Ballgäste Figuren aus allen Straußschen Operetten erscheinen zu lassen. In seiner temperamentvollen Art umarmte er mich, rief sofort den Mitdirektor Kamillo Walzel (F. Zell) herbei und wir einigten uns, einige Szenen neu zu textieren und auf die einzelnen einzulegenden Straußschen Walzer und Couplets Gelegenheitsstrophen zu verfassen. Jauner inszenierte die Sache grandios und das von der Vorstellung enchantierte Publikum feierte den populären Walzerkönig in überschwänglicher Weise, besonders bei den Textworten:

„O schöner Mai der Melodei,
Du blühst aufs neu,
Im Sonnenschein Erinnerung,
Von Strauß ein Walzer macht uns jung!"

Brausende Heiterkeit weckte das Erscheinen eines Ungarn im Nationalkostüm, der sich als „Zigeunerbaron" vorstellte und auf die Frage, warum er so spät komme, antwortete (Strauß hatte nämlich anderthalb Jahre auf diese Operette warten lassen): „Bitte, ich bin so lange nicht fertig geworden!"

Jauners brausendes Temperament verließ ihn auch als Privatmann nicht. Er war ein leidenschaftlicher Nimrod — so wenig er aber im Bühnenleben danebengeschossen, so oft passierte ihm dies auf dem Anstand . . . Auch am Tarocktisch schoß er nur zu oft daneben, und ich erinnere mich noch einer urfidelen Tarockpartie mit Girardi und Hugo

Benedix, bei der Jauner zu unserem größten Gaudium nicht weniger als zweimal Ultimo ansagte, ohne den in diesem Falle unentbehrlichen Pagat zu besitzen . . .

Der schwerste Gang seines Lebens war der ins Landesgericht, wo er die wegen der Versäumnisse im Ringtheater über ihn verhängte Arreststrafe antrat, die ihm allerdings nach zwei Monaten durch einen Gnadenakt des Kaisers nachgesehen wurde. Etwas Balsam auf die Wunde, die ihm das grauenvolle Ringtheaterverhängnis geschlagen, war, daß durch einen unergründlichen Zufall nicht auch seine Gattin und mit ihr die ihr befreundete Gemahlin des damaligen Chefredakteurs der „Neuen Freien Presse" Dr. Bacher ihr Flammengrab fanden. Die beiden Damen hatten sich an dem Unglücksabend verspätet, weil — die Friseurin ihres Amtes zu lange gewaltet hatte. Als sie zum Theater fuhren, drang ihnen bereits der Schreckensruf entgegen: „Das Ringtheater brennt! . . ."

Es war übrigens ein „fideles Gefängnis" à la „Fledermaus", das Jauner bezog. Der damalige Staatsanwalt Graf Lamezan, ein intimer Freund Jauners, empfing ihn mit einigen Freunden vor der Eingangspforte und ließ bis zu der Arrestantenzelle Nr. 8 — von der ich eine von Jauners Hand gemachte Zeichnung kenne — Teppiche breiten. Jauner, der Atemlose, kam auch im „grauen Haus" nicht zu Atem. Ein Besucher löste den anderen ab, als hätte er Freikarten erhalten (die übrigens, nebenbei bemerkt, Jauner bald nach seiner Berufung zum Hofoperndirektor aus Ersparungsrücksichten für längere Zeit abgeschafft hatte). Schließlich wurde Jauner das Taubenschlagleben im Arrest doch zu bunt und er bat Lamezan: „Ich bitt' dich, sperr' mich doch wirklich ein, damit ich endlich Ruh' hab'! . . ."

Ein letztes Aufleuchten war ihm noch beschieden: er, der ewige Unrast, ergriff wieder siegesfroh den Direktionsstab des Carl-Theaters, doch der finanzielle Erfolg blieb aus. Nachdem er mit seinen wohldisziplinierten Truppen von Sieg zu Sieg geschritten, fand er nun sein Helena, er, der Frauenkenner, der ja Helena in jedem Weibe sah. An derselben Stätte, an welcher der Kreislauf dieses bewegten Bühnenwallens begonnen hatte, endete er auch, nur mit dem Unterschied, daß als letzter Aktschluß an die Stelle eines bewährten Theatereffektes ein Knalleffekt trat. Von finanziellen Sorgen tief bedrückt, schied der Neunundsechzigjährige vor zwei Jahrzehnten freiwillig aus dem Leben. E finita la commedia! . . .

Franz Tewele.

Der letzte Hanswurst — das war der urfidelste aller Possenreißer, der's sozusagen „in sich" hatte, das war Franz Tewele. Hanswurst im übertragenen Sinn natürlich, mit wohlerzogenen kultivierten Späßen, ein Lustigmacher, der der Pritsche gar nicht bedurfte, von der man jeden Augenblick glaubte, daß er sie aus irgendeinem Versteck seines Kostüms oder seines Smoking herausholen werde. Denn er war in der Gesellschaft ebenso übermütig, genau so voll Schnurren, ein förmlicher Witzakkumulator, dabei von einer wahrhaft entwaffnenden Schlagfertigkeit, von den amüsantesten, überraschendsten Improvisationen übersprudelnd und überfließend, wie auf der Bühne selbst — kurzum ein Schalksnarr, der Schelmenstücke aufführte, an denen selbst Till Eulenspiegel sich hätte ein Beispiel nehmen können. Man konnte sich über ihn wirklich krank lachen und er hatte auch auf einer Photographie, die er mir gelegentlich sandte, seine Gesundheitslehre in nachstehendes Paradoxon gekleidet: Es gibt nichts Gesünderes, als sich — krank zu lachen! Der arme höckerige Scarron rief auf seinem Sterbelager seinen wehklagenden Freunden zu: „Niemals werdet ihr in dem Maß über mich weinen können, als ich euch zum Lachen gebracht." Tewele hätte das gleiche sagen können. Das goldene Lachen hatte zur Zeit, da Tewele am Ruder war, besonders hohen Kurs. Man riß sich um ihn nicht allein in den Salons der Finanzmagnaten und Industriellen, sondern lud ihn wegen seiner niemals versagenden Frohlaune, seiner gesunden Schnurrpfeiferein auch nicht selten in aristokratische Palais. Er hatte mitunter wirklich tolle Einfälle. Wenn er beispielsweise bei einer Wohltätigkeitsvorstellung,, den damals sehr berühmten Taschenspieler Professor Hermann parodierend, mit der naivsten Unschuldsmiene der Welt fragte: „Hat vielleicht zufällig einer der Herrschaften ein paniertes Schnitzel bei sich?" und als keine Antwort kam, erklärte: „Da kann ich leider das Kunststück nicht machen!", war es unmöglich, das Lachen zu verhalten. Die Lachwelle, die er erzeugte, war, wie Heinrich Laube, der auf Tewele große Stücke hielt, treffend sagte, das rote Tuch, das den Stier wild macht. Im Handumdrehen wurde aus dem Lustspiel

eine Posse. Laube war ein scharfer Gegner des Extempores oder des Versprechens auf der Bühne, doch mußte er einmal selbst Tewele Absolution gewähren, da er die kolossale Lachwirkung wahrnahm, als der Spaßmacher, noch dazu in einem Stück von Laube, „Der Statthalter von Bengalen", zum Aktschluß sagte: „Reden ist Schweigen, Silber ist Gold!" Einmal rettete er durch seine Schlagfertigkeit eine Szene. Seine Partnerin hatte Klavier zu spielen, das heißt, so zu tun, als spielte sie. Nun hatte durch ein Versehen des Inspizienten die Schauspielerin bereits das Klavier verlassen, während noch immer weitergespielt wurde. Das Publikum begann zu lachen, da sagte Tewele: „Großartig, meine Gnädige, ich sehe, Sie haben ein ganz modernes *selbstspielendes* Klavier!" Eine Lach- und Beifallssalve lohnte den Komiker für den glänzenden Einfall.

Rudolf Tyrolt, der durch dreieinhalb Jahrzehnte der künstlerische Weggenosse Teweles war, spielte einmal mit Tewele in dem Schwank „Familie Schimek". Als Tyrolt-Zawadil, bekanntlich eine seiner köstlichsten charakterkomischen Gestaltungen, im letzten Akt in äußerst defekter Kleidung vor seinem Partner Tewele erschien, verwies ihm dieser, daß er den Hut frech auf dem Kopf behalte, worauf Tyrolt-Zawadil erwiderte: „Was wollen Sie? Ein Hofmann bin ich nicht!" — „Nii—i—icht?" — replizierte Tewele mit ernst gespieltem Erstaunen. — „Sie schau'n aber ganz so aus!" Streng genommen war Tewele ein Naturalist und ein hierauf hindeutender Ausspruch ist in mancher Hinsicht bemerkenswert: „Ein Schauspieler", so sagte Tewele, „kann sich nicht verwandeln und kann sich nicht verändern, das ist alles Schwindel seitens der Schauspieler und des Publikums, das sich diese Verwandlungsmöglichkeit nur einbildet. Keiner kann aus seiner Haut heraus, jeder spielt nur sich selbst!" Es ließe sich über diese These viel diskutieren, doch in Einem hatte Tewele, wenigstens ad personam, recht: — er hat immer nur sich selbst gespielt. Die Natur hat ihm auch ein komisches Requisit beigegeben, welches ihm sehr zustatten kam und die Zielscheibe vieler, auch von ihm gemachter Witze bildete; seine förmlich überlebensgroße Nase, ein Riechorgan, um das ihn jeder Darsteller des Cyrano von Bergerac beneiden konnte. Seinen ersten großen Lustspielsieg, denn Tewele hatte bis dahin in großer Selbstverkennung heroische Helden gespielt, erfocht er 1872 unter Laube im Stadttheater an der Seite von Tyrolt und Reusche in Mosers „Stiftungsfest". Seine künstlerische Erziehung durch Laube war natürlich für ihn von größtem Wert; es zeigte sich immer mehr, daß er zu den positivsten Komikern zählte. Es machte den Leuten Spaß, daß er nicht allein für das Publikum, sondern auch ganz ungeniert mit ihm

spielte. Bevor Tewele der Liebling der Wiener geworden, machte sein Vater, ein angesehener Kalligraph, der zu den Freunden Nestroys gezählt hatte und von dem auch eine sehr selten gewordene farbige Lithographie stammt, die Nestroy in allen seinen großen Rollen darstellt, in wahrhaft rührender Weise für ihn Stimmung. Abend für Abend saß Papa Tewele auf der Galerie des Carl-Theaters, fragte seine Nachbarn ganz unbefangen: „Wer ist denn der ausgezeichnete Künstler, über den man so lachen muß?" und freute sich, wenn man ihm antwortete: „Das is' doch der Tewele!" Als er nun eines Abends wieder die gewohnte Frage stellte, blickte der Befragte Tewele ganz verwundert an und sagte: „Aber, Sie werden doch ihren eigenen Sohn kennen, Herr Tewele!" . . . Er war auch der Herold seines Ruhmes, wenn Tewele junior in der Provinz gastierte. Da galt es, Stimmung vor dem Theater zu machen. Der Papa studierte nun auf der Straße emsig den Theaterzettel, sprach jeweils einen Vorübergehenden an und bat ihn, da er seinen Zwicker vergessen habe, ihm gefälligst zu sagen, ob heute der berühmte Komiker Tewele spiele? Wenn es hieß: „Ja!", so sagte er: „Gott sei Dank, das ist großartig! Endlich kann ich den berühmten Tewele sehen, denn den muß man gesehen haben, das ist ein großer Künstler, bei dem man sich bucklig lacht!"

Innig angefreundet hat sich Tewele schon vom Stadttheater her seiner, durch ihre heitere Natur ihm innerlich verwandten Kollegin Schratt. Er wurde mit der Zeit ihr Berater in allen künstlerischen und privaten Dingen und sie spielte mit niemand so gerne und mit so viel Animo, wie mit Tewele. Bis zu seinem Tode bewahrte sie ihm ihre Sympathien. Auch der alte Kaiser konnte über Tewele herzlich lachen. Bloß das erstemal, als der Kaiser unvermutet in der Hietzinger Villa der Frau Schratt zur Teestunde erschien, wollte die Sache nicht klappen. Tewele, den die Schratt vorstellte, hatte plötzlich die Contenance verloren, brachte kaum ein paar richtige Worte heraus. Der Kaiser weidete sich an der Verlegenheit des ihm als sehr schlagfertig und lustig geschilderten Schauspielers und frug dann Frau Schratt, ob nicht Herr Tewele den Tee mit ihnen nehmen könne, was selbstverständlich sofort geschah. Tewele vermochte aber sein „Lampenfieber" nicht zu überwinden, bis endlich der Kaiser sagte:

„Ich habe mich auf Ihre Bekanntschaft eigentlich gefreut, man hat mir erzählt, daß Sie so viel reden und so lustig sind; heute aber sind Sie einsilbig!"

Tewele würgte an der Antwort und platzte schließlich heraus:

„Verzeihung, Majestät, das ist kein Wunder. Versuchen Euer Majestät einmal und jausen Sie mit dem Kaiser von Österreich!"

Seine elastische hohe Gestalt und eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge und die scharfgeschnittene Nase prädestinierten Tewele zur Darstellung von Kaiser Josef-Rollen, die damals stark im Schwang waren. Teweles erste Carltheaterzeit war jedenfalls viel glücklicher als die zweite, in der er die Direktion übernommen hatte. Es war vielleicht ominös, daß er der dreizehnte Direktor des Carltheaters gewesen. Noch zwei Tage vor dem finanziellen Zusammenbruch dementierte er vor seinem gesamten Personal die zirkulierenden Gerüchte. Die Schuldenlast erdrückte ihn völlig und man witzelte damals, er habe zu frommen Umgang gepflogen: einer seiner Bekannten war — gläubiger wie der andere . . . Dabei hatte er mit den Suppé-Operetten: „Boccaccio" und „Donna Juanita" zwei Treffer gemacht. Im „Boccaccio" wagte er, der es wirklich nicht hätte tun sollen, sich als Operettensänger zu versuchen. Er „sang" den Prinzen und wirkte geradezu herzzerreißend, als er in dem lyrischen Sextett „Ich bin ein Prinz und sonst nichts mehr" einsetzte. Tewele war auch ein von Edgar v. Spiegl, dem ideenreichen Journalisten, angeregter Nestroy-Zyklus zu danken. In der Leopoldstadt war seit Nestroy und Scholz kein Schauspieler so populär wie Tewele. Wenn er hoch zu Nase durch die Praterstraße ging, flüsterten die Vorübergehenden mit einem gewissen Gefühl des Stolzes: „Das ist einer von die Unseren!" In der berühmten Lammtischgesellschaft besaß Tewele als unerschöpflicher Spaßmacher und Nichtspaßverderber große Sympathien. Als guten Spaß hatten es ja auch die meisten aufgefaßt, als er sich urplötzlich auf ein paar Wochen mit der Gallmeyer verlobte . . .

Sommersüber weilte Franz Tewele durch Jahrzehnte in Unterach am Attersee, wo er ein Stück Seegrund erwarb und ein stilvolles Bauernhäusel aufbaute. Seine Badehütte und die seiner Frau Marie versah er echt teweleisch mit den Schildern „F r a n z e n s b a d" und „M a r i e n b a d". Der Froniker guckte schon vom First seiner Villa hervor, allwo der Spruch zu lesen stand:

„Wer bei mir will etwas gelten,
Der komme — selten!"

Er war bald mit Gevatter Schneider und Handschuhmacher, gleichwie mit den Intelligenten des Ortes, namentlich mit dem „Doktor" Angelis, dem Typus eines gutmütigen Landarztes und Apothekers, auf allerbestem

Fuß und binnen Jahr und Tag sprachen die Unteracher mehr teweleisch als umgekehrt. Er kannte bald die Familienstandestafeln aller Ortspatrizier und war mit den Verhältnissen der Höllerwögerischen und der Pölzleithnerischen ebenso vertraut wie mit seinen eigenen. Tewele bot namentlich in den letzten Jahren einen köstlichen Anblick, als er, nicht salontirolerisch, sondern stilecht angezogen, mit dem roten „Umbrella" und dem großen Einkaufskorb Kommissionen besorgte. Zum Totschießen komisch war es auch, wenn er bei bekannten Sommergästen einen Antrittsbesuch machte. Er erschien da im Schwimmgewand (auch auf der Bühne war er ja ein ausgezeichneter „Schwimmer"), außer der Badehose hatte er nichts weiter an als „Röllchen", rote Handschuhe, einen Zylinder auf dem Haupt und über dem Arm pendelte ein lichtbrauner Überzieher . . .

Auf den Proben war mit ihm allerdings nicht immer gut Kirschen essen. So war er einmal im Carl-Theater unter Jauner in einem französischen Schwank „Die Schildkröte" nicht zu bewegen, sich der Anordnung des Regisseurs (Viktor Léon) zu fügen, daß er sich an einen Tisch seitlich setze, weil es ihn mit Unlust erfüllte, einen Teil des Publikums im Rücken zu haben. Der Regisseur hatte jedoch hiefür seine gewichtigen Gründe. Als Tewele bockbeinig blieb, schlug Léon vor, daß Jauner das entscheidende Wort sprechen solle. Jauner wurde aus der Kanzlei auf die Bühne gebeten und um seine Entscheidung angegangen. Er erwiderte, nobel, wie es seine Art war: „Sie sind der Regisseur, Sie haben angeordnet, daß Tewele da sitzen soll, infolgedessen hat er dazusitzen ohne Widerrede!" Tewele war natürlich nicht begeistert, daß er Unrecht behielt, doch Léon war es nicht um den Justamentstandpunkt zu tun, sondern darum, daß seine Autorität nicht untergraben werde und er sagte zu Tewele: „Jetzt kannst du dich, wie du es wolltest, in die Mitte setzen." Tewele war entzückt und sagte: „Das hättest mir ja gleich erlauben können. Immerhin schön, daß du es einsiehst, daß man als Künstler immer das Gegenteil von dem tun muß, was der Direktor sagt!" Bald wäre übrigens um dieselbe Zeit Tewele zu einer vierzehntägigen Arreststrafe verdonnert worden. Er, dessen Späße ja immer sozusagen „zimmerrein" waren, übertrieb eine stumme Auskleideszene vor einer Hochzeitsnacht so maßlos, daß er zweimal verwarnt wurde, bis die Polizei dezidiert erklärte, wenn die Szene noch ein einziges Mal so indezent gespielt werde, müßte Tewele oder der Regisseur sitzen . . .

Der Überbewegliche, Quecksilberne, mußte seine letzten Jahre infolge eines weit vorgeschrittenen Fußleidens in größter Ruhe verbringen. Auch

mit seinem Herzen stand es schlecht. Als es hieß, für immer vom Theater zu scheiden, frug er Tyrolt: „Könntest du jetzt noch auf die Probe gehen?“ Als Tyrolt dies lachend bejahte, schüttelte Tewele den Kopf und meinte wehmütig: „I' net mehr, i' käm' z'spat! Weißt, i' wer' in der Früh' net mehr ferti . . .“

Er hat schwer seine letzte Stunde kommen sehen. Die Welt, in der sich Tewele bewegte, war, je älter er geworden war, nicht mehr die alte. Sie wurde auch langweilig und in einer Welt, in der man sich langweilt, war kein Platz für Tewele . . .

Verlag Paul Knepler (Wallishausserſche Buchhandlung)
Wien, I., Lichtenſteg 1.

Alt-Wiener Theater

(Schilderungen von Zeitgenoſſen)

mit 12 Bildbeigaben.

Eingeleitet und herausgegeben von

Paul Wertheimer.

Aus dem Wien des Kaiſer Joſef

(Joſephiniſche Curioſa)

von

Franz Gräffer

mit 11 Bildbeigaben.

Eingeleitet und herausgegeben von Paul Wertheimer.

Das Wiener Operntheater

von Dingelſtedt bis Schalk und Strauß.

Erinnerungen aus 50 Jahren von

Richard Specht.

Das Burgtheater

Statiſtiſcher Rückblick auf die Tätigkeit während der Zeit von 1776—1913

von

Otto Rub

mit einem Geleitwort von Hugo Thimig.

Druck von Gottlieb Giſtel & Cie., Wien, III., Münzgaſſe 6.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 083 268 3